

درجنا في البيان على تخصيص عدد شهر مارس من كل عام للمسرح إبداعاً وتنظيراً، إيماناً منا بقيمة المسرح ومكانته في دنيا الإبداع العربي، وكانت البيان ولا زالت ساحة لمناقشة قضايا المسرح العربي، وكانت النافذة الرئيسية التي أطلت من خلالها جماعات المسرح العربية طارحة رؤاها للمسرح العربي الجديد، كما أضحت متنفساً لكل صاحب دعوة لخلق مسرح عربي جديد أو أصيل. يدفعنا إلى ذلك هاجس تأصيل التجربة المسرحية في التربة العربية، بعد مضي ما يزيد على قرن ونصف من البداية الواعية للرواد الأوائل الذين أدركوا طبيعة المتفرج العربي وتفهموا ذوقه.

فماذا تحقق للمسرح العربي بعد مضي كل هذه الفترة الزمنية، وما حفلت به من نتائج متنوعة؟ من المؤكد أن حال المسرح في وطننا العربي لا تسر، ليس في الوقت الراهن فقط، ولكن ربما منذ مطلع الثمانينات من القرن الذي انقضى.

فالمتغيرات كثيرة، وعوامل الهدم عديدة، ليست على المسرح فقط، وإنما طالت مختلف أوجه الإبداع الفني والأدبي، بل الساحة الثقافية برمتها.

تعرض الوطن العربي خلال هذه الحقبة لانكسارات سياسية واقتصادية، واستفردت إسرائيل بالدول العربية واحدة تلو الأخرى، وحقق مكاسب لم تحلم بها عبر تاريخها.

واشتدت الهيمنة الغربية بأشكالها المختلفة على الأقطار

المسرح

العربي: بداية

أم نهاية

د. خالد عبد اللطيف رمضان

العربية، كما تراجعت الحريات في أكثر البلاد العربية في ظل أنظمة حكم إما وراثية محافظة أو عسكرية، وهمش دور الثقافة، واستغلت في أكثر من بلد باعتبارها واجهة إعلامية لا أكثر.

وكان المسرح أحد الضحايا، بعد نهضة أشبه بالومضة في بداية الستينات، وأصبحت قلاع المسرح الحصينة تقع واحدة تلو الأخرى، حتى وجد المسرح التجاري الترفيهي طريقه إلى أشد البلاد تعصبا للمسرح الجاد.

فساد المسرح الترفيهي السطحي، صاحب البساط من الفرق القومية، والرسمية وشبه الرسمية التي أسست ل نهضة مسرحية بدأت تنبشها مع الخمسينات وازدهرت في الستينات من القرن العشرين. وأصبح الجمهور العربي فريسة لنمط واحد من المسرح يشكل ذوقه ويتحكم في التأسيس لقيم جديدة في الفرجة المسرحية مع تنامي دور التلفزيون وازدهار الدراما التلفزيونية وجذبها لشرائح كبيرة من الجمهور. إضافة لاستعادة السينما لأمجادها، واستطاعتها استقطاب الجمهور من جديد لدور العرض.

وحاولت بعض الفرق القومية والرسمية البقاء على قيد الحياة فانجرت إلى لعبة المسرح التجاري، وجعلت الإضحاك رسالتها والإثارة وسيلتها لاستقطاب الجمهور، ومع ذلك لم تنجح ف خسرت تاريخها وسمعتها، ولم تكسب الجمهور الذي تنشده، ولا الأرباح التي كانت تطمح فيها.

وعلت الموجة أكثر فأصبح المسرح بديلا للملهى الليلي وتنافست الرقصات في تقديم العروض المسرحية، وأصبحت المسرحية خليطا من الرقص والتمثيل والتقليد والغناء والتنكيت، بل وصل الأمر في بعض المسارح في بلاد عرفت بتحيزها للمسرح الجاد بأن أصبح الجمهور يقدم (النقوطة) للممثلات الجميلات، وهن يرتدين الملابس المثيرة، ويؤديان الحركات المغرية.

فمن المسؤول عما جرى لمسرحنا؟

المؤسسات الحكومية؟ أم وسائل الإعلام التي شكلت ذوق الجمهور العربي؟ أم غياب الحماسة عند المسرحيين والمتقنين العرب؟ وتركهم الساحة لتجار المسرح؟

أم هي حالة الإحباط المتولدة عن حالة الانهزام التي يعيشها الإنسان العربي؟

أم هي حالة الانكسار في معظم حياتنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

لعل كل هذه العوامل مجتمعة هي التي أسهمت في وصول المسرح العربي إلى ما وصل إليه، وربما تكون الحاجة ماسة الآن لتداعي المعنيين بالشأن المسرحي لتدارس أسباب تدهور أحوال المسرح، بدلا من ترديد مقولات تنضح بالترف الفكري تدعو إلى البحث عن مسرح جديد أو قالب مسرحي جديد أو صيغة مسرحية عربية.

حتى لا ينقرض المسرح لدينا كما انقرضت الديناصورات.



# المخرج المسرحي

في الكويت والإمارات العربية المتحدة

## من التأسيس إلى التجريب

مقدمة:

• د. فاضل المويل

تحاول هذه الدراسة بلورة شخصية المخرج المسرحي في دولتي الكويت والإمارات العربية المتحدة، وإظهار ملامحه وإنجازاته ودوره في تأسيس وتنشيط الحركة المسرحية في بلده، وصولاً إلى تجاربه الحديثة والصيغ التي توصل إليها من خلال هذه التجارب والمتعلقة بالعرض المسرحي، شكله وموضوعه وأسلوبه وملامحه. لهذا فإننا نقصد بكلمة «التأسيس» المخرجين الذين أسسوا الحركة المسرح في بلدانهم واستمرت بهم وبالأجيال

المعهد العالي للفنون  
المسرحية / الكويت

أخرى أمثال زكي طليمات وإبراهيم جلال وصقر الرشود.

## المخرج في المسرح الكويتي

### حمد الرقيب والتأسيس للإخراج المسرحي

بدأت الحركة المسرحية في الكويت مع الفنان حمد الرقيب، الذي هو أول مسرحي كويتي يدرس المسرح دراسة أكاديمية، وذلك عندما سافر إلى مصر عام 1945 والتحق هناك بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ليعود بعد الدراسة إلى بلده متابعاً نشاطه المسرحي برؤية جديدة للمسرح ولدوره الاجتماعي.

وكان الرقيب قد بدأ العمل في المسرح قبل دراسته في مصر، وذلك بالاشتراك مع الفنان الشعبي محمد النشمي، وكانت أغلب المسرحيات التي يقدمانها هي مسرحيات مرتجلة. ولعل مسرحية هاملت لشيكسبير هي أول مسرحية يقوم حمد الرقيب بإخراجها. وقد قدمها ضمن فرقة تمثيل تابعة لمدرسة الأحمدية عام 1948. واختيار هذا النص المسرحي يعكس وعياً مبكراً لدى الرقيب بالمسرح العالمي، خاصة وأنه لم نسمع عن مخرج عربي قبل الرقيب قد أقدم على إخراج هذه المسرحية. في العام الذي يليه لعب الرقيب دور «فاطمة» أخت الفاروق (ومن نافل القول هنا بأن أدوار النساء كان يلعبها الرجال آنذاك) في مسرحية بعنوان «عمر بن الخطاب

الذين أتوا من بعدهم. أما مصطلح «التجريب» فقد اتخذ معان ومفاهيم كثيرة لا تعد ولا تحصى، خاصة بعد ولادة مهرجان للعروض المسرحية التجريبية هو «مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي». لكننا نعني بالتجريب هنا محاولات المخرج المسرحي إيجاد صيغ وأشكال ومضامين مسرحية جديدة، وتجليات هذه المحاولات في العروض المسرحية التي يقدمها. وكذلك محاولاته للبحث عن علاقات جديدة تقام بين العرض المسرحي وجمهور المسرح، مهما كانت طبيعة هذه العلاقات.

والمنهج المتبع في دراستنا هذه هو منهج تاريخي أولاً يتتبع ظهور شخصية المخرج في كل دولة على حدة وتطور هذه الشخصية عبر مسيرتها الإبداعية، ومنهج تحليلي ثانياً يتم من خلاله التعرف على العروض التي كان يقدمها المخرج والتعرف على عناصرها للخروج بالنتائج حول أساليبها وأشكالها ومضامينها التي تعكس بدورها اتجاه المخرج وأسلوبه ومنهج عمله.

وقد جمعنا دولتي الكويت والإمارات بهذه الدراسة لما للبلدين من سمات مشتركة في ظهور وتأسيس الحركة المسرحية، فكلما البلدين بدأ المسرح بهما في المدارس، وساهم في تأسيس الحركة المسرحية فيهما مخرجون خبراء أتوا من بلدان



في الجاهلية والإسلام»، كما لعب في الوقت نفسه، في المسرحية نفسها دور رجل. وقد أخرج هذه المسرحية الأستاذ محمد محمود نجم وعرضت في ساحة مدرسة «المباركية بتاريخ 1939/6/7.

في عام 1943 أخرج الرقيب مسرحية بعنوان «الميت الحي» من تأليف محمد لبيب أبو السعود وعرضت في ساحة المدرسة «الأحمدية».

أما أول مسرحية ألفها الرقيب وأخرجها ومثل فيها في الوقت نفسه فكانت بعنوان «أم عنبر»، وقدمت في عرض واحد عام 1943. «وهي أول مسرحية تقدم باللهجة الكويتية. وهي مسرحية فكاهية ترمي إلى مكافحة البطالة، وقد قام الرقيب بدور عنبر وقام النشمي بدور أم عنبر» (1) وتالت مسرحيات الرقيب، ففي العام نفسه قدم مسرحية بعنوان «من تراث الأبوة» تأليف الأديب السوري محمد مجذوب. وفي عام 1945 قدم «المروعة المقنعة» تأليف الشاعر محمود غنيم. وكذلك مسرحية بعنوان «وفاء» والتي كانت آخر ما أخرج الرقيب في الكويت قبل سفره إلى القاهرة. ففي العام المذكور سافر حمد الرقيب إلى القاهرة ليدرس هناك في المعهد العالي للفنون المسرحية. وخلال دراسته لم يقطع عن إخراج وتقديم المسرحيات، حيث أشرف على فرقة للتمثيل تتألف من الطلبة وقدم من خلالها عدداً من المسرحيات التي كانت مجلة «البعثة» التي كانت تصدر آنذاك في القاهرة، تكتب عنها. ومن هذه المسرحيات

كانت واحدة بعنوان «إلى يثرب»، وأخرى بعنوان «معركة اليرموك» وهي مسرحية شعرية من نظم الأستاذ سلامة عبيد. وكذلك مسرحية بعنوان «أضرار التبغ» للكاتب الروسي أنطون تشيخوف. وفصلاً من مسرحية «طبيب رغماً عنه» لموليير. ومسرحية بعنوان «غزوة بدر الكبرى». ومسرحية هزلية بعنوان «مهزلة في مهزلة» التي وضع الرقيب فكرتها ونظمها شعراً الشاعر أحمد العدوانى. كما قدم الرقيب مسرحيات من تأليفه مثل «من الجاني»، و«خروف نيام نيام» وكان يمثل في معظم هذه المسرحيات.

لم تذكر مجلة البعثة إلا القليل عن مواضيع مسرحيات الرقيب وأساليب إخراجها وطريقة تقديمها إلا بكلمات قليلة تفيد بأنه كان يقدم مسرحية طويلة ثم يعقبها بفصل مأخوذ من مسرحية كوميدية مثل «البخيل» أو «طبيب رغماً عنه» لموليير. و«مهزلة في مهزلة» لأحمد العدوانى. وأحياناً يتم ذكر التمثيل بكلمات قليلة مثل قولها عن الطلبة الذين مثلوا في مسرحية «إلى يثرب»: «كان التوفيق حليفهم فأجادوا وأبدعوا، واستطاعوا أن ينسجموا مع أدوارهم انسجاماً تاماً. (2) كما قالت عن مسرحية «معركة اليرموك»: «جاءت رائعة في التمثيل والإخراج وحسن الأداء وقوبلت بالاستحسان والإعجاب، وكانت إجابة الطلبة لأدوارهم موضع حديث المدعويين» (3) وكانت الأغاني أو المقطوعات الموسيقية تسبق أو تعقب أو تتخلل هذه العروض

المسرحية، بل أحياناً كانت تتلى آيات من الذكر الحكيم قبل تقديم المسرحية، كما حدث مع مسرحية «غزوة بدر الكبرى».

في عام 1950 غادر الرقيب القاهرة عائداً إلى بلاده الكويت. وبهذه المناسبة نشرت مجلة البعثة رسالة موجهة إليه من أستاذه يعقوب الحمد تكشف جانباً من شخصية الرقيب ومشاريعه وطموحاته. ففي هذه الرسالة يقول الأستاذ يعقوب إلى الرقيب: «لقد غادرت وكنت شعلة نشاط في عملك وتفكيرك، وجدك وهزلك، لقد قدمت إلى مصر لتؤدي رسالة ورجعت إلى الكويت لتحمل للوطن العزيز هذه الرسالة، وإنها لعمري من أعظم الرسائل وأجلها. لقد كنت في الكويت تحمل رسالة لم يحملها مواطن من قبل وهي اعتقادك باصلاح المجتمع عن طريق المسرح وعدم اعتبار المسرح كما يظن البعض وسيلة ومزجة لقتل الوقت والتسلية البريئة فقط. لقد كنت في الكويت وكانت حركة النشاط المسرحي لا بأس بها، وتركت الكويت فضعفت جذوتها، ورجعت، ونأمل أن يدب فيها النشاط والحركة على نطاق أوسع، ونشاط أكبر وإتقان أعظم» (4). ويكشف الأستاذ يعقوب في الرسالة نفسها عن الجهد الذي كان يبذله الرقيب عندما كان يريد تقديم عمل مسرحي، حيث كان يقيم مسرحاً في الهواء الطلق، ويستأجر أو يستعير قطع الديكور والأثاث من بيوت أصحابه وزملائه، بل كان أحياناً يشتري هذه القطع من حسابه الشخصي.

ولم يقتصر عمل الرقيب المسرحي على التأليف والإخراج والتمثيل، بل تعداه إلى الكتابة عن المسرح، وذلك في مقالات نشرها في المجلة المذكورة، وتعكس فهمه لأهمية المسرح ولدوره الاجتماعي والحضاري. فهو يرى المسرح «مدرسة كبيرة، تهذب النفوس، وتصلح المجتمع، وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه، لأنه وسيلة فعالة لتحقيق غاية مهمة من ورائها التنقيف والتهذيب، وحل بعض المشكلات الاجتماعية التي هي السبب في عرقلة سير الأمة نحو التقدم والرفق» (5).

ومما لا شك فيه أن آراء الرقيب هذه في المسرح لم تأت من فراغ، فهو كان يعيش في مصر، ويدرس في معهد المسرح على أيدي أساتذة متنورين. وكانت المرحلة هي بداية التحرر من الاستعمار الغربي، وظهور الأفكار التحررية التي كانت ترى في المسرح، والأدب والفن عموماً، ظاهرة اجتماعية يجب عليها أن تعكس هموم ومشاكل المجتمع، بل وتساهم في تقديم الحلول للقضايا المستعصية.

عندما عاد الرقيب إلى الكويت تم تعيينه مشرفاً على النشاط المسرحي في المدارس، وبدأ بإخراج المسرحيات التي كان أولها مسرحية بعنوان «عروس الزنوج» أو «أكلي لحوم البشر» (وهو اسمها الثاني). ثم توالى مسرحياته وكان أهمها «سر الحاكم بأمر الله لعللي أحمد باكثير» (1952). و «مجنون ليلي» لأحمد شوقي (1953). بعدها يتم تعيين الرقيب في منصب مدير الشؤون



«مسرح الخليج العربي» ويقدم من خلاله أول أعماله الإخراجية، وهو مسرحية قصيرة بعنوان «بسافر وبس» تأليف ثلاثي الخليج. وكذلك مسرحية «الخطأ والفضيحة» تأليف مكي القلاف، وفي العام نفسه أيضاً قدم مسرحيتين من تأليفه وإخراجه هما «الأسرة الضائعة» و«أنا والأيام».

وفي الموسم الثاني للفرقة أخرج مسرحية «الجوع» تأليف عبدالعزيز السريع. كما ألف وأخرج مسرحية «الحاجز» التي عرضت في كل من بغداد والقاهرة بعد عرضها في الكويت. في الموسم الخامس للفرقة (1967/68) أعد مسرحية «بيت الدمية» لهنريك ابسن والتي أخرجها منصور المنصور. وفي الموسم الذي تلاه أخرج مسرحية «لمن القرار» تأليف عبدالعزيز السريع. وفي الموسم السابع أخرج مسرحية «بخور أم جاسم» تأليف محمد السريع. وفي الموسم نفسه أخرج مسرحية أخرى بعنوان «فلوس ونفوس» تأليف عبدالعزيز السريع، والتي مثل فيها أيضاً.

في الموسم الثامن للفرقة أعد مسرحية «الغربان» تأليف هنري بيك ومثل فيها وقد أخرجها منصور المنصور الذي أخرج أيضاً وفي الموسم نفسه مسرحية أخرى من إعداد صقر بعنوان «تذكر قيصر» لجوردون دافيويت. كما أعد صقر وأخرج في الموسم نفسه مسرحية «الجرة» لبييرانديلو. في الموسم التاسع أخرج مسرحيتين الأولى بعنوان «الدرجة الرابعة» تأليف عبدالعزيز السريع، والثانية بعنوان

الاجتماعية والعمل، ثم وكيلاً للوزارة التي سميت بالاسم نفسه، وذلك عام (1962). ما يدل على أهمية الدور الذي كان يلعبه الرجيب في المجتمع الكويتي آنذاك.

## صقر الرشود وبداية التجريب

يعتبر صقر الرشود أبرز قامة في تاريخ الحركة المسرحية الكويتية. فهو، دون مبالغة، رجل مسرح بالمعنى الذي كان عليه كبار رجال المسرح في العالم (شكسبير، موليير، بريشت، بروك،...) فقد كان مؤلفاً ومعداً ومخرجاً وممثلاً، وإليه يعود أول نص مسرحي كويتي مكتوب، وهو مسرحية «تقاليد» (الذي كتبه عام 1960 أي قبل أن يبلغ العشرين من عمره) حيث كان المسرح الكويتي قبل هذا التاريخ يعتمد على الارتجال. ورغم حياته القصيرة (38 عاماً) إلا أنه قدم عدداً كبيراً من المسرحيات، ترك معظمها أثراً لا ينسى في ذاكرة كل من شاهدها.

ولد صقر الرشود في الكويت بتاريخ 11/6/1941. كتب أولى مسرحياته «تقاليد» وأخرجها الفنان محمد النشمي الذي مثل دور البطولة فيها وقدمها ضمن فرقة المسرح الشعبي. بعدها يؤسس مع مجموعة من زملائه فرقة «المسرح الوطني» ويقدم من خلالها ثاني أعماله بعنوان «فتحنا» لتنحل الفرقة بعدها. في عام 1963 يساهم في تأسيس «مسرح الخليج العربي» ويقدم من خلاله أول أعماله 1963 يساهم في تأسيس

وليبيا. وفي العام نفسه انتقل إلى أبوظبي ليعمل خبيراً للمسرح، وأخرج مسرحيتي «الفخ» تأليف محفوظ عبدالرحمن و«الأول تحول» تأليف عبدالعزيز السريع. وخلال تجواله في الإمارات مع فريق عمله تعرض لحادث سير أودى بحياته ولم يمض على وجوده في هذا البلد أكثر من ثمانية أشهر.

مما تقدم نرى كم كان صقر الرشود رجل مسرح غزير الإنتاج، لا يهدأ يخرج في العام الواحد أكثر من عرض مسرحي، ربما اثنين أو ثلاثة، وكانت مسرحياته مسرحيات اجتماعية تعالج المشاكل التي يعيشها المجتمع الكويتي بروية دقيقة متطورة، وهو المؤلف والمخرج الذي كان يطور أدواته باستمرار، ويقف مع نهاية كل عمل لمراجعته ومراجعة تجربته برمتها كاشفاً عن نقاط الضعف في العمل، وكيفية تجاوزها في العمل الذي يليه. وعندما كان يريد تقديم مسرحية من المسرح العالمي كان يعدها بما يتلاءم مع واقع بلده، أو حسب المصطلح، كان يقوم «بتكويته» بمنحها ملامح محلية، كما فعل في مسرحية ابسن «بيت الدمية» التي أعدها تحت عنوان «المرأة لعبة البيت»، وقد كان إعداد هذا موفقاً جداً، إذ رفع من المسرحية أكثر مما يوحي بالجو الأوروبي، وتمكن من إعادة خلق البيئة، وحافظ على روح النص الأصلي في الوقت نفسه، كما تمثل نجاحه الأكبر في اختيار المسرحية ذاتها التي طرحت نماذج وقضايا تعيشها الكويت في المرحلة الراهنة» (6).

1، 2، 3، 4.. بم» التي اشترك في كتابتها مع السريع، وشارك فيها بالتمثيل أيضاً.

في الموسم العاشر للفرقة (72/ 73) أخرج مسرحيتين الأولى «ضاع الديك» تأليف عبدالعزيز السريع والثانية «شياطين ليلة جمعة» التي كتبها بالاشتراك مع السريع. وفي الموسم الذي تلاه أخرج مسرحية «بحمدون المحطة» التي كانت آخر عمل يكتبه مع زميله السريع في أبريل 1975 أخرج لـ «الفرقة الأهلية» مسرحية ألفريد فرج الشهيرة «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» وقد قدم العرض في كل من القاهرة وتونس والمغرب ودمشق. وفي الشهر الأخير من العام نفسه أخرج لفرقة مسرح الخليج مسرحية «حفلة على الخازوق» تأليف محفوظ عبدالرحمن. في فبراير ومارس 1976 أخرج ثلاثية «الواوي» وهي ثلاث مسرحيات ذات فصل واحد الأولى بعنوان «هدامة» تأليف مهدي الصايغ، والثانية «تحت المرزاق» تأليف نواف أبو الهيجا، والثالثة «مجنون سوسو» تأليف محمد السريع. وفي العام نفسه أخرج «متاعب صيف» تأليف سليمان الخليفة. في فبراير من العام التالي أعاد إخراج مسرحية «حفلة على الخازوق» برؤيا جديدة وعرضت في القاهرة، وكذلك في مهرجان دمشق السابع للفنون المسرحية. في عام 1978 أخرج مسرحية «عريس لبننت السلطان» تأليف محفوظ عبدالرحمن التي عرضت في أبوظبي والشارقة، كما عرضت في كل من الجزائر



إلى حافة الارتجال أو المبالغة، بقصد الوصول إلى مسرح الفرجة» (9) ويستشهد الخلفي بما كتبه الدكتور محمد حسن عبدالله عن عرض «متاعب صيف» بأن ديكوره كان بسيطاً، حيث يتألف من «قطعة من الحصير ووسادة وحبل». مما يذكر بعروض «المسرح الفقير» ورائده جيرزي غروتوفسكي. وكان استخدامه للإكسسوارات إلى جانب الإضاءة والموسيقى والملابس يساهم في «خلق شيء من الإحياءات، كمحاولة لتنشيط خيال المتفرج ودفعه إلى نوع من التفكير والتأمل بما يشاهد» (10). في علاقة صقر الرشود مع الممثل كان صقر «يُدرب الممثل على الأداء بما يتسق وفهم الشخصية وعلاقتها بالخط العام للمسرحية. كما يعني برسم الحركة عامداً إلى تغييرها حتى تتسق في شكلها النهائي. كان يعني بتحقيق مضامين العمل، من حيث هي مجسدة لظاهرة اجتماعية ونفسية ومن ثم رؤية، مستغلاً بذلك إمكانات الممثل الجسدية والصوتية والإحيائية» (11).

كما أوجد صقر الحل للمشكلة المستعصية التي طالما أُرقت وتؤرق الكثير من المسرحيين العرب، وهي مشكلة الفصحى والعامية في العرض المسرحي، وذلك عندما جعل الممثلين يتحدثون بالفصحى لكن بنبرة عامية، فقد «استطاع أن يعالج الأداء بالفصحى بما يقترب به من روح اللهجة، أو بمزجه بموسيقى العامية، مما جعله يقترب من حساسية الجمهور

لقد تميز بإخراج صقر الرشود للعروض المسرحية باستخدام عناصر الفرجة المستمدة من البيئة الكويتية، فقد كان «يحتفي كثيراً بعناصر الفرجة الذي كان يحتشد له بكل الطاقات التي يوحى بها النص، ويضيف إلى ذلك إطاراً مستمداً من الفنون الشعبية الكويتية الأصيلة، في الموسيقى والحركة التعبيرية. وعلى ذلك فمسرح صقر الرشود يمكن أن يندرج تحت عنوان «الواقعية المسرحية»، وكان مسرحه في الغالب سياسياً» (7).

وفي تعامله مع النص المسرحي وهو يقوم بإخراجه كان يستنزف كل إمكانات النص وذلك «عبر أشكال متنوعة من العرض المسرحي. وهو من هذا المنطلق ينقسم إلى توجّهين: الأول ضمور الخط الدرامي إلى أقصى حد. والثاني: بروز الخط التشكيلي. وهذا الاتجاه، بشموله للنصوص المحلية، يوفر في الوقت نفسه الجرأة في التعامل مع نصوص اللغة الفصحى» (8). ويلقي سليمان خليف الضوء على الطبيعة الجمالية لعروض صقر الرشود وما كان يميز مكوناتها السمعية والبصرية من ديكور وإكسسوارات وغناء وموسيقى وأداء ممثلين، حيث يقول بأن صقر اعتمد في بناء عروضه «اعتماداً شبه كلي على الموروث الشعبي والمادة الخام من الديكورات والإكسسوارات إلى جانب التجريد بدرجاته المتعددة، مع الحركات الإيقاعية والرقص والغناء وتمثيل التمثيل، فضلاً عن تلك الحرية المتاحة للممثل، والتي ربما دفعت به أحياناً

ودمشق، فقد قال عنه مؤلفه ألفريد فرج: المسرحية عرضت في سبع دول عربية، ولكن ما من شخص عرف قيمة النص ومفهومه مثلما عرفه وترجمه صقر الرشود» (14). أما الكاتب المسرحي المصري نعمان عاشور فقد تحدث عن كيفية جعل صقر الرشود من هذه المسرحية عرضاً «متألقاً ينطق بالروح الأصلية للبيئة الكويتية» (15).

في إخراج هذه المسرحية يوظف صقر الرشود الموروث الغنائي والموسيقي الكويتي من مقطوعات موسيقية تعزف على العود، ومن استخدام للطبول وأغاني شعبية وإيقاعات مصاحبة لحركات الممثلين. ويقول سليمان الخليفي بأن «الصناعة الفنية من إخراج هذه المسرحية □... ○ تتمثل بركيزتين أساسيتين: الفلكلور الكويتي وتطوير اللغة الفصحى، حيث أصبحت المسرحية عرضاً خالصاً للفرجة. إن هذه الطريقة في الأداء وعمليات الغناء والتشكيل والرقص والحركة إلى الداخل والخارج قد أضافت زمناً خارجياً إلى عمق النص الأدبي، وكما لو كان النص يخرج من بين وشائج الغناء والرقص ولعبة الممثل ونزقه على خشبة □... ○ وقد التحم موضوعها التراثي أخيراً بالتراث الشعبي، من هنا جاءت خطوطها أكثر تلويحاً وزخماً فيما هي تتداخل وتمتزج بالنغم الراقص والإيقاع النشط والأضواء الشعبية وعطر الماء المرشوش وكل ذلك الدفء المتحفز من نغم الصوت وحرارة وفورية الأداء

وانفعالهم بالمحتوى السيكلوجي المتدفق من تراكيب النبر العامي، وما يخلقه لديهم من تعاطف كوسيلة لتقبل الفصحى» (12).

من المسرحيات التي قدمها صقر كانت مسرحية بعنوان «شياطين ليلة جمعة» التي كتبها بالاشتراك مع زميله عبدالعزيز السريع وعرضت في الموسم المسرحي 1972 / 73 لفرقة مسرح الخليج العربي. وكان العرض «انعطافاً غير عادي للمسرح في الكويت و □ هذه المسرحية ○ تعطي لهذا المسرح دفعة جديدة تضعه في موقف يختلف كل الاختلاف عن وضعه السابق. وكانت «شياطين» شيئاً آخر فيها عاش الجمهور وتنفس، وتأزم رغم أن القصة ليست واحدة.. إن الشكل هو الجدير الآن لجذته أولاً، ولنجاحه رغم كونه المحاولة الأولى ثانياً» (13). ويصف الخليفي بعض عناصر العرض مثل الديكور الذي أخذ ينزع إلى التجريد، والموسيقى التي أعدت خصيصاً للعرض، والتركييب الغنائي الفردي والجماعي، والملابس التي صممت لتناسب «العملية المسرحية» حسب تعبيره. وفي هذا العرض تم التحرر من بعض التقاليد المسرحية، حيث كانت بعض العمليات المسرحية تتم أمام الجمهور بهدف كسر الإيهام وبأن ما يحدث أمامه هو جزء من «اللعبة المسرحية».

أما عرض مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفه» التي أخرجها صقر في أبريل (نيسان) 1975 لـ «الفرقة الأهلية»، والذي قدم في كل من القاهرة وتونس والمغرب



## ما بعد صقر الرشود

بعد مغادرة صقر الرشود الكويت إلى الإمارات ووفاته هناك دخلت الحركة المسرحية الكويتية مرحلة جديدة سيطر عليها الركود، وشارف فيها المسرح على الموت، مرحلة امتدت لسنوات طويلة كثر فيها الحديث عن أزمة المسرح، وهي الأزمة التي يؤكد على وجودها حتى المسؤولين، حيث يقول الوزير الفنان حمد عيسى الرجب: «أؤكد وجود هذه الأزمة التي نتجت من سوء التخطيط، وعدم الاستماع للمخلصين، الذين حاولوا ويحاولون توجيه العمل في قطاع المسرح» (١٧).

كما يقول عنها الناقد المسرحي السوري الدكتور نديم معل بأن الحركة المسرحية في تلك المرحلة والتي مازالت ممتدة إلى الآن، بدأت «بالانكماش والانزواء، وعلا الزبد السطح وانفتح الباب على مصراعيه أمام أنصاف الموهوبين، وأولئك الذين لا يتقنون سوى التهريج ولوك الكلمات» (١٨). في هذه المرحلة، أي في العقدين الأخيرين، لم يبرز من المخرجين إلا الأسماء القليلة الذين برزوا في عرض مسرحي واحد أو عرضين في أحسن الأحوال. ومنهم فؤاد الشطي وحسين مسلم.

في اختياره للنصوص المسرحية التي يخرجها يفضل المخرج فؤاد الشطي المسرحيات ذات المضامين الاجتماعية والسياسية والتي تنطوي على مقولات فكرية ذات أهداف نبيلة.

ويتميز إخراجة بالتركيز على الجوانب البصرية للعرض المسرحي التي يعتمد عليها للترميز بحسب الدكتور محمد بلال مبارك، «ومن هناك تنطلق مداخلة للتراث العربي والمحلي، والأسس الفنية لتشكيلات فن المسرح الطليعي. لذلك ومع تقديسه للكلمة في النص المسرحي، إلا أنه يؤسس عليها رؤياه التشكيلية، القائمة على الملمس واللون، والصمت المعبر. فيتحول الممثل إلى عنصر لصيق لهذا العالم التشكيلي، ويحوّله إلى عناصر حية تلمس أعماق المشاهد» (١٩). من أولى العروض التي قدمها فؤاد الشطي كان عرضاً بعنوان «الدار» وذلك ضمن فرقة المسرح العربي، عام ١٩٨٠. وهو عرض مرتجل قام على فكرة للمخرج تطورت بجهود الممثلين على خشبة المسرح لتتحول إلى عرض مسرحي موضوعه اجتماعي، وأحداثه تنحصر في نطاق أسرة واحدة، لكل واحد من أبنائها ميوله واتجاهه وطريقته في الحياة. أما أهم عرض قدمه فؤاد الشطي فكان مسرحية «رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة» التي أعدها الراحل سعد الله ونوس عن مسرحية بيتر فايس «كيف يخلص السيد موكنبوت من آلامه»، وهو العرض الذي لاقى احتفاء كبيراً من الصحافة والنقاد، عندما نشرت عنه عشرات المقالات والدراسات، لكن لم يحضره إلا القليل من الجمهور! وهذا ما عبرت عنه الصحافة الكويتية بعناوين مثل: «رحلة حنظلة وطعم العلقم. الصالة تخلو من الجمهور بسبب واقعنا المادي الكئيب الغارق في

المظاهر» (20). و «في ندوة رابطة الأدباء: رحلة حنظلة تبرئ الفنانين وتتهم الجمهور» (21). و «رحلة حنظلة وأزمة الجمهور في الكويت» (22).

في إخراج هذه المسرحية أدخل الشطي مجموعة من القصائد للشاعر أحمد مطر، وهي قصائد أدتها الجوقة التي ترتدي الأقنعة في بداية العرض وفي منتصفه، عبرت عن مضمون المسرحية ومهدت لأحداثها، واعتمد المخرج، كما يقول، على «عملية استنطاق الممثل واستخراج أكبر قدر ممكن من إمكانات الممثلين ومساعدتهم في ذلك عن طريق الحركة وبقية التقنيات المسرحية، فالإضاءة هنا تلعب دوراً كبيراً، كذلك توظيف المقطوعات الشعرية للشاعر لكي تعطي أبعاداً إضافية للحدث المسرحي» (23). وقد كتب الدكتور محمد مبارك عن إخراج الشطي لهذه المسرحية بالقول: «اعتمد الإخراج على سهولة الأداء وبساطة الحركة.

وجاءت حركة حروفوش وأداؤه كخطوط متوازية مع حالة حنظلة النفسية. ولقد حاول الشطي إيجاد شبه توازن بين تقنيات التنفيذ والمعالجة، وبين نص جاد ذي متجه سليم يكشف آلة القمع المطلقة وتعريتها أمام الإنسان العربي، في الكثير من الأفكار العربية وأن هذا الإنسان لا يمكن له أن يعيش بأمان دون الدفاع عن حقه، واتخاذ الموقف الرجولي من كل ما يجري من حوله. وقد اتخذ الإخراج الأسلوب المسرحي السهل والأداء البسيط مما ساعد الشطي على استنطاق الممثلين والوصول بهم إلى قمة الأداء

التمثيلي» (24) ويتابع الدكتور مبارك مثنياً على موهبة المخرج بأن نص المسرحية هذه «يحمل فكراً معيناً احتاج إلى مخرج مطبوع فنياً مبدع الاتجاه بارع التنفيذ له القدرة على توظيف وسائله المختلفة في عملية التفسير، والمباشرة الذكية، مما ساعد على تحقيق المتعة الذهنية» (25).

ثمة من اعتبر «رحلة حنظلة» مدرسة لفن التمثيل» (26) وأنها «تصحح رحلة المسرح في الكويت» (27) وبأنها «علامة مضيئة في تاريخ المسرح بالكويت» (28). وقد قدم العرض في مهرجانات مسرحية في كل من عمان وبغداد ولاقي الترحيب نفسه الذي لاقاه في بلده الكويت. وبهذا العرض تكرر المخرج فؤاد الشطي كواحد من أهم المخرجين المسرحيين في تاريخ المسرح الكويتي، وربما العربي.

\*\*\*

## الإمارات العربية المتحدة

### واثق السامرائي وبدايات الإخراج المسرحي

تجمع المصادر التي تتناول المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة على أن الفنان العراقي واثق السامرائي أول مخرج مسرحي في هذه الدولة، ومؤسس أول فرقة مسرحية. وقد وصل السامرائي إلى إمارة دبي في 22 إبريل (نيسان) من عام 1963، ثم انتقل إلى الشارقة، وهناك تعرف في إحدى المقاهي على مجموعة من الشباب

بن سعيد المكتوم حاكم دبي. بعدها يسافر إلى قطر ويقيم هناك لمدة ثلاثة أشهر، ثم يعود إلى دبي ليعرض مسرحيته الرابعة التي كان عنوانها «خالد بن الوليد» وكان مكان العرض هو مسرح أقيم فوق سطح فندق شط العرب بدبي. ثم تنتقل الفرقة بعرض «خالد بن الوليد» إلى إمارة رأس الخيمة ليتم تقديمه على مسرح سينما رأس الخيمة خلال ليلتين بحضور الشيخ صقر بن محمد القاسمي والشيخ خالد بن صقر. لم تذكر المراجع والوثائق شيئاً عن المواضيع أو القضايا التي كان واثق السامرائي طرحها أو يعالجها في عروضه المسرحية، ولا أسلوب العرض أو شكله أو طرائق الأداء أو التمثيل فيه. لكن هناك باحثاً يقول عن هذه العروض أنها كانت «تعليمية بسيطة التركيب ذات فكرة محورية واحدة غير قابلة للتشعب أو الاشتقاق وشخصياتها واقعية مستعارة من الصالة، ويعبرون عن طموحات الصالة وبلغة الصالة» (30).

ويفيدنا المخرج والكاتب المسرحي عبدالإله عبدالقادر بأن واثق السامرائي كان يتفاعل «مع القضايا القومية والوطنية، فسرعان ما يتطور تأثير المسرح إيجابياً مع شباب نادي الشعب عام 1966/67 بمسرحية عن القضية الفلسطينية، ومن ثم مع النادي الأهلي بأبوظبي محركاً في الشباب حسهم القومي والوطني مع وعي لنبد الاستعمار وتبيان عيوبه ومساوئه، مطالبين بالاستقلال أسوة بالعناصر الوطنية القومية الأخرى، إضافة إلى أنه بدأ يحاول إنضاج

وتقرب منهم وبدأ يعرفهم على المسرح ويشرح لهم أهميته، حيث يتحدث السامرائي عن ذلك لجريدة الخليج بالقول: «كنت لدى لقاء مع هؤلاء الشباب أشرح لهم أهمية المسرح وقيمتها ضارباً لهم الأمثال بفرق عديدة محدثاً إياهم عن الحياة المسرحية الفنية بشكل عام في البلدان العربية. كيف نشأت وكيف عانى أفرادها من مصاعب جمة، وأعطيتهم مثلاً لذلك نجيب الريحاني ويوسف وهبي وتطرقت إلى الحديث عن المسرح في سورية وفي لبنان ثم المسرح في أوروبا. وبدأت أشرح لهم بشكل مبسط عن الحياة المسرحية في فرنسا وأعطيتهم أمثلاً عن موليير وراسين وكورني، وبدأ التفهم واضحاً لدى الإخوة» (29). بدأ السامرائي مع هؤلاء الشباب للتحضير لأول عمل مسرحي، وكان بعنوان «من أجل ولدي» الذي يعتبر أول نص مسرحي مكتوب في تاريخ دولة الإمارات، أخرجه السامرائي وحضره ولي عهد الشارقة آنذاك الشيخ سلطان القاسمي إلى جانب جمهور غفور، وكان العرض ناجحاً تمثيلاً وإخراجاً كما قال السامرائي. في العام نفسه قدم مسرحيته الثانية وكانت بعنوان «العدالة» والتي لاقت نجاحاً بدورها بعدها عاد إلى دبي لينضم إلى «نادي الشباب» بناء على طلب رئيسها الفخري الشيخ مكتوم بن راشد ليشكل فرقة مسرحية من أعضاء هذا النادي وليقدم من خلالها مسرحيته الثالثة التي كانت بعنوان «سامحيني» بالتعاون مع أحمد صالح الخطيب وسالم أحمد، وتحت رعاية الشيخ زايد

أعماله المسرحية» (31).

مبهمة حالت دون مجيئه وظل المسرح في بلادنا تتقاذفه أمواج المد وانحسار الجزر حتى يومنا هذا» (34).

## صقر الرشود

أتى صقر الرشود إلى الإمارات عام 1977 بدعوة من الأستاذ عبدالرحمن الصالح مدير المركز الثقافي لحكومة الشارقة لمساعدة فرقة المسرح الوطني هناك في تقديم مسرحية «شمس النهار» لتوفيق الحكيم، وقد نجح العرض وأدى إلى اتفاق وزارة الإعلام والثقافة مع صقر الرشود لتعيينه بصفة خبير للمسرح في الإمارات، وسرعان ما بدأ صقر بوضع تصوراتهِ واقتراحاته للتأسيس لحركة مسرحية في الإمارات، وهي تصورات واقتراحات تتعلق بتمويل الفرق المسرحية والاستعانة بمخرجين عرب بارزين وتقديمها إلى الجهات الرسمية المختصة. وقد تم بالفعل استدعاء كل من المخرج العراقي إبراهيم جلال، والمخرج البحريني خليفة العريفي كما تم استدعاء مصمم الديكور عبدالكريم عوض.

كان أول نص اختاره صقر الرشود هو مسرحية «الفخ» للكاتب المصري محفوظ عبدالرحمن، وكان مقرراً المشاركة به في مهرجان دمشق للفنون المسرحية، إلا أن تأجيل المهرجان حال دون ذلك. وقد كتب الباحث الإماراتي حبيب غلوم عن إخراج صقر الرشود لهذه المسرحية: «ينطلق المخرج صقر

الطابور فيحدث عن جهود السامرائي ومعاناته في سبيل تأسيس وتنشيط مسرح في الإمارات، فيقول: «إن واثق السامرائي عانى ما عاناه من أجل تنشيط الحركة المسرحية في دولة الإمارات، ويكفيه تقديرًا أنه بذر البذرة في الوقت الذي كان فيه المسرح يحبو على قدميه» (32).

## المخرجون الخبراء وجهود التأسيس

### زكي طليمات

بعد واثق السامرائي تم الاستعانة بأحد أهم رجال المسرح المصري، وهو المخرج زكي طليمات، الذي حضر إلى الإمارات «بدعوة من وزارة الشباب لإلقاء عدد من المحاضرات وإقامة الندوات المسرحية، ثم عادت وزارة الدولة لشؤون الإعلام واستدعته مرة أخرى بغية الاستفادة من خبرته الطويلة في تكوين أسس المسرح في دولة الإمارات، وكان ذلك عام 1975، حيث قام الأستاذ زكي طليمات بمسح ميداني لجميع أرجاء الدولة، وقدم تقريراً مفصلاً عن رؤياه مرفقاً معه تصوراً متكاملًا لكيفية إنشاء حركة مسرحية في الإمارات» (33). ويتابع الأستاذ عبدالرحمن الصالح القول: «وللحقيقة أن أفضل تصور موضوعي وواقعي للحركة المسرحية في بلادنا، هو ما شخّصه الأستاذ زكي، إلا أن ظروفًا



الرشود ليطرح رؤيته التفسيرية والجمالية للنص المسرحي، وذلك باستخدام مفرداته وأبجدياته الخاصة، وأول ما يصادفنا هو الإعداد الدراماتوري للنص.. فبرغم أنه احتفظ بنص الحكيم كما هو إلا أنه حاول قدر المستطاع أن يوظف التراث الخليجي داخل العرض المسرحي» (35). أما عن الديكور فيقول غلوم إنه ينتمي «إلى أسلوب الواقعية التاريخية، وهذا الأسلوب سيطر على مفردات العرض الأخرى وهو يوافق النص الأدبي». ويأخذ غلوم على الرشود أن الحركة المسرحية التي صممها للممثلين «لم تكن معبرة عن الحالة النفسية للشخصيات، وجاءت في صورة خطوط متكررة تفتقد إلى الجمال العام أو إلى الوظيفة المنطلقة من داخل الشخصيات» (36).

بعد تأجيل مهرجان دمشق المسرحي قرر صقر تكوين فرقة مسرحية تتبع وزارة الداخلية هي فرقة مسرح الاتحاد. وكذلك إنشاء فرقة مسرحية لكل إمارة بحيث يصبح في الإمارات سبع فرق مسرحية. كما ركز جهوده على إقامة دور للمسارح، وإلى أن يأتي الوقت الذي ينتهي فيه بناء هذه الدور سعى صقر إلى إحياء مسرح الإذاعة والتلفزيون. لكن كل هذه الأموال والطموحات والمشاريع راحت أدراج الرياح مع الموت المفاجئ والمفجع لصقر الرشود ولم يكن قد مضى على وجوده في الإمارات أكثر من ثمانية شهور، تاركا بذلك المخرج إبراهيم جلال يصارع وحيدا لإقامة

مسرح في دولة الإمارات. يقول عبدالإله عبدالقادر عن تجربة صقر الرشود هذه في الإمارات: «إن مرحلة صقر القصيرة جدا كانت متميزة بحركته وحماسه وعشقه للمسرح وإيمانه بأن الفنان لا يتناسب مع الكراسي العالية والمكاتب الضخمة، إنما قيمته الحقيقية على خشبة، فكان مثالا يحتذى به. ومما ميز تلك الفترة أيضا وقوف فنان كإبراهيم جلال إلى جانب صقر وكانا يتممان بعضهما بعضا، فحماس الشباب عند صقر وحكمة الزمن والتجربة العملية والخبرة لإبراهيم جلال من عوامل ازدهار تلك الفترة من التأسيس لو طالت لحصدنا أكثر الآن. وبموت صقر المفاجئ قطع لكل الطموحات وذهول لحد اليأس للكثيرين الذين أحبوا صقرا وتعلقوا به» (37).

### إبراهيم جلال

أتى المخرج العراقي إبراهيم جلال إلى الإمارات وسلمه صقر الرشود فرقة الشارقة، لكن بعد وفاة صقر الرشود دخلت الحركة المسرحية في الإمارات فترة عصيبة، هي، كما يقول عبدالرحمن الصالح: «فترة الميراث الصعب، خلافات وتناقضات وصراعات، وتردد للأحوال المسرحية وركود تام في النشاط، كل ذلك كان من نصيب الأستاذ إبراهيم جلال، الذي آلت إليه الأمور واستلم عهدة بعث الحركة المسرحية في الإمارات من جديد» (38). وما قام به الأستاذ إبراهيم جلال كان شاقا، كما

كانت تتحدث عنه مسرحية علي سالم (المجتمع المصري) والواقع الجديد الذي تتحدث عنه المسرحية (المجتمع الإماراتي).

ويتحدث غلوم عن الإخراج بالقول: «لقد حاول المخرج أن يترجم الحالات النفسية للشخصيات من خلال الحركة المسرحية التي كانت تعتمد على الخطوط المستقيمة للشخصيات الطيبة، أما الشخصيات المحورية الشريرة فهي تدور في خطوط ملتوية، وهذه من القواعد الكلاسيكية في الإخراج، ولكن إبراهيم جلال طبقها على العرض المسرحي بصورة واضحة، كما أنه أدمج الأغنيات التراثية والأهازيج الشعبية داخل العرض المسرحي في محاولة لتقريب العمل من وجدان المواطن الإماراتي. ويحسب لإبراهيم جلال مقدرته على عرض مسرحي متكامل، حيث تناغمت الحركة مع أداء الممثلين فخلق ما يسمى بالإيقاع المسرحي العام المتدفق والذي لا تشعر معه بالملل. ومن الملاحظ أن إبراهيم جلال يتمتع بثقافة مسرحية ظهرت من خلال استخدامه لمفردات العرض المسرحي» (40).

لقد كان مشروع إبراهيم جلال للنهوض بالمسرح في الإمارات يتمثل في إنشاء مسرح مدرسي وضع له تصورا كاملا وتم التداول به مع وزارة التربية (41)، كذلك وضع إبراهيم جلال تصورا لإنشاء معهد متوسط للفنون المسرحية يتبع وزارة التربية يرفد الحركة المسرحية بالكوادر الفنية المطلوبة من ممثلين ومخرجين وفنيين. لكن كل هذه

يقول عبدالرحمن الصالح: «كان على الرجل أن يللم هذه الخيوط المتشابكة في يديه ويعيد فرزها وأن يضع شيئا من التجانس بين المتنافرين حتى يستطيع تجاوز تلك المرحلة الصعبة (مرحلة غياب فنان إلى الأبد) (المقصود غياب المخرج صقر الرشود) ومرحلة سوء إدارة لاحقة، وظل زهاء العامين يجاهد بصبر وجلد، وعلى أمل الإتيان بشيء ينقذ الحركة المسرحية من الغرق، وأن يعيد إليها ما سلب من أنفاسها، خاصة أن الجهة الرسمية صار لها دور في المعمة، بعد أن تفرجت عليها ردحا من الزمن فوجد نفسه في دوامة هو في غنى عنها فقرّر حزم حقائبه عائدا إلى ساحته الأكثر نضجا وتطورا فعاد إلى العراق» (39).

لكن الأستاذ إبراهيم جلال استطاع خلال تلك الفترة القصيرة إخراج وتقديم ثلاثة أعمال مسرحية هي: «الفخ» تأليف محفوظ عبدالرحمن وشاركت في مهرجان دمشق للفنون المسرحية عام 1977، ومسرحية «المضحك المبكي» وهي مأخوذة عن مسرحية «الرجل الذي ضحك على الملائكة» للكاتب المصري علي سالم، ومسرحية «طبيب رغما عن أنفه» لموليير. وكذلك أشرف على عملين مسرحيين، الأول لصالح مسرح الشارقة الوطني، وهو مأخوذ عن نص لتوفيق الحكيم. والثاني لصالح مسرح الفجيرة بعنوان «سبعة صفر». وقد تناول حبيب غلوم مسرحية «المضحك المبكي» بدراسة قصيرة نستنتج منها أن الإعداد لم يستطع ردم الفجوة بين الواقع الذي

الخطط والتصورات والطموحات لم يكن مصيرها أحسن من مصير تلك التي وضعها زكي طليمات، أي ظلت حبرا على ورق، لذلك ترك إبراهيم جلال دولة الإمارات إلى بلده العراق.

## المنصف السويسي

بعد غياب صقر الرشود تم استدعاء المخرج التونسي المنصف السويسي لاستلام قيادة الحركة المسرحية في الإمارات، وكان أهم ما أنجزه السويسي هو الدورة التدريبية التي أقامها للعاملين في المسرح «وهي أول دورة فنية تثقيفية وتكوينية تشهدها الساحة المسرحية في الإمارات، بل هي أهم ما أنجز على ساحة المسرح عمليا منذ بدايات الحركة المسرحية وإلى الآن» (42). كما تقدم السويسي إلى وزارة الإعلام والثقافة بخطة للنهوض بالحركة المسرحية، لكن كان مصيرها نفس مصير الخطط التي وضعها كل من زكي طليمات وإبراهيم جلال، حبرا على ورق حبيسة الأدراج.

قدم المنصف السويسي عرضا مسرحيا كان تتويجا للدورة التي أقامها لمجموعة من الشباب بإشراف وزارة الإعلام سنة 1982، وكان العرض بعنوان «دوائر الخرس» تأليف عبدالرحمن الصالح. وهو عرض يصفه حبيب غلوم ويصف جهود مخرجه بالقول: «لقد ربط السويسي بين الصالة وخشبة المسرح بأكثر من وسيلة، فعلى سبيل المثال جعل الرواة من داخل الصالة، وعمد إلى وجود حوار مباشر بين

الممثلين والجمهور، ولقد استخدم المخرج الصالة بجميع أركانها ومساحاتها الخالية، ولكن بقيت بعض الأسئلة الموجهة إلى المؤلف بالدرجة الأولى ثم إلى المخرج وتتمثل في مدى أهمية اللوحة الثانية التي لا علاقة لها بالأحداث الدرامية لدائرة الخرس، وهي لوحة الكسل والفساد للموظفين النائمين؟ وهل جاء الغناء لربط اللوحات الدرامية بعضها بعضا؟» (43).

ويتحدث غلوم عن المخرج بأنه «راح يستعرض إمكاناته في تحريك الممثلين بين الصالة وفوق خشبة المسرح فلم يولد في ذلك سوى الزحام أو على الأقل الإحساس بالزحام داخل البرواز المسرحي وعندما بالغ في الأمر ابتعد عن الهدف، فرغم محاولته الجيدة في صياغة عرض ملحمي إلا أنه كان بريختيا أكثر من بريخت فانقلب الموضوع إلى الضد. ورغم ذلك فإن العرض سيظل أحد العلامات البارزة في تاريخ المسرح الحديث في الإمارات العربية المتحدة لأنه يمثل بالدرجة الأولى أحد عروض خبراء المسرح العرب الذين أفادوا الحركة المسرحية في دولة الإمارات» (44).

لكن ثمة من يرى أن السويسي لم يقدم الشيء الكثير، حيث يقوم المخرج الإماراتي عبدالله المناعي: «رغم أن الفنان السويسي إنسان كبير وفنان معروف وفاعل في عدة مسارح عربية وفي تونس بالذات، إلا أنني أعتقد أن المنصف لم يفعل شيئا أكثر من أنه سحب الدرج وأخرج ما هو موجود وما تركه له السابقون

الحلول المناسبة. وتتسم عروضه بالتجريب للخروج من قوالب المسرح الأرسطي الكلاسيكي، بحثاً عن صيغ مسرحية نابعة من البيئة العربية.

في عام 1981 قدم المناعي مسرحية «السلطان» تأليف ناصر النعيمي، وذلك على مسرح الشارقة الوطني. وقد كتب الباحث حبيب غلوم عن إخراج المناعي لهذه المسرحية يقول: «يحاول المخرج عبدالله المناعي أن يطرح رؤيته التفسيرية من خلال أبجدياته الإخراجية المعروفة فيلجأ إلى توظيف الأغنيات التراثية ولا سيما أغاني البحر في تقديم العمل، ويستعين ببعض المطربين المحترفين كمنى حمزة وسالم عثمان ويعتمد على الآلات الموسيقية الشعبية، وهذا كله لتدعيم الفكرة العامة للمسرحية» (46). لكن يأخذ غلوم على المناعي بأن «محاولة خلق الكوميديا من خلال شخصية السلطان والوزير لا تأتي في محلها وتصبح محاولة لاستضحاك الجمهور وليس لإضحاكه» (47). كما يعتبر إضاعة العرض مجرد إنارة، بينما يعتبر التمثيل «كلاسيكياً».

أما مسرحية «كوت بومفتاح» التي كتب نصها المخرج نفسه، وقدمت ضمن فرقة مسرح الشارقة الوطني، وعرضت في مهرجان بغداد المسرحي الثاني (1990)، فتتطرق إلى الواقع الخليجي قبل ومع ظهور النفط، وانعكاسات هذا النفط على المجتمع الخليجي. وتتحدث عن مجموعة من عمال البحر الذين أصبحوا عجائز بعدما أكل البحر سنين عمرهم وقذفهم إلى أحد المصحات. ويتطرق العرض إلى ما يسمى بـ«عقدة الخواجة» لدى

«صقر الرشود» وابتدأ ينفذ ما استطاع تنفيذه. وكان أول ما نفذه الدورة المسرحية الأولى ولم ينفذ شيئاً آخر» (45).

## تجريبيون جدد

في العقدين الأخيرين بدأت تظهر أسماء جديدة في عالم الإخراج المسرحي في دولة الإمارات، أسماء كان أصحابها قد درسوا الإخراج المسرحي في المعاهد المسرحية في كل من القاهرة والكويت، ودول أجنبية. وعندما عادوا إلى بلادهم قدموا عروضاً مسرحية مميزة اتسمت بهاجس البحث والتجريب. وأغلبهم يكتب النص الذي يخرج به، وأحياناً يكون أحد الممثلين فيه. من هؤلاء نذكر عبدالله المناعي، وخليفة العريفي، وجمال مطر، وناجي الحاي، وعمر غباش، وحبيب غلوم، وهنا سنكتفي بالحديث عن تجربة عبدالله المناعي، لما لها من تميز وامتداد وحضور في المسرح الخليجي.

فعبدالله المناعي ممثل ومخرج وكاتب وأحد أعضاء مسرح الشارقة الوطني، وتمتد تجربته إلى أكثر من عشرين عاماً. قدم خلالها العديد من الأعمال المسرحية مثل «السلطان» (1981). و«الفخ»، و«الرجل الذي صار كلباً»، و«دياية وطيروها»، و«كوت بو مفتاح»، و«الشهادة»، ومونودراما بعنوان «هم» (1998)، و«عسى خير» (1999).

وتتميز تجربة المناعي بموضوعاتها الاجتماعية التي تتناول قضايا وهموم المواطن العربي البسيط بحثاً عن إيجاد



بعض أفراد المجتمع الخليجي، والخواجة هنا متمثل بالخبير الأجنبي الذي يدعي العلم والمعرفة وهو بعيد عنهم.

العرض المونودرامي «هم» قدمه المخرج ضمن فعاليات أيام الشارقة المسرحية (1998) وحاز على جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل. وهو يتحدث عن معاناة الفتاة الشابة داخل مجتمعها وأسرتها وعجزها عن تحقيق أبسط أحلامها في التعلم والحب والزواج وتكوين أسرة، وذلك بسبب سطوة المجتمع الذكوري وتسلط الأب الطاغية. وقد كتب عنه مراسل جريدة الاتحاد في الشارقة مقالا جاء فيه: «الإبداع عند عبدالله المناعي سلوك إبداعي وتجريبي واع، حيث التجريب صار جزءا من شخصيته، وقد تأكد ذلك من جديد في مسرحية «هم» هذا المشكل الذي يفاجئ الإنسان في ظرف ما. وفي مرحلة ما.. وعلى نحو يسكنه بالهاجس والقلق والمرارة. (وهذه المسرحية) تمثل عطاء فنيا مهما للمبدع عبدالله المناعي، وعطاء فنيا متجددا في أنه أفسح المجال لفنانة شابة لأن تقوم بكل هذا الجهد الإبداعي الذي بذلته على المسرح» (48). كما عرضت هذه المسرحية ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني السادس في مدينة عمان على خشبة المسرح الدائري في المركز الثقافي الملكي. وقد تناوله أحد النقاد بالقول: «استطاع المخرج عبدالله المناعي أن يغني العرض بتقل الممثلة من حال إلى أخرى بحركات مدروسة يعززها ديكور بسيط وإكسسوارات أكثر

بساطة، تضيف على هم المرأة الداخلي هموما حياتية خارجية تزيد حدة تدمير الجسد والروح في الوقت نفسه، وكان حضور الممثلة مائلا فضاء المسرح تواصلا مع الجمهور، وحركات أدائية رائعة. وكان توظيف مفردات التأثيرات الشعبية والفلكلور الإماراتي والخليجي عاملا معززا لواقعية العرض وارتباطه بالبيئة الإماراتية المادية والبشرية، ولتحقيق التواصل بين العرض والمشاهدين رغم إغراقه بالمحلية واللهجة الإماراتية شديدة الخصوصية» (49).

في العام التالي أخرج المناعي مسرحية من تأليفه بعنوان «عسى خير» اعتبرت «نقطة نوعية» لهذا المخرج «الذي ظل يتهيا للخروج الكامل من التقليد الأرسطي وتقليد العلبة الإيطالية المسرحية منذ السلطان والفخ والرجل الذي صار كلبا، ودياية وطيروها، وكوت بومفتاح ثم الشهادة وغيرها من أعمال المناعي المسرحية التي تنبئ عن رغبة في تحطيم الحائط الرابع والولوج إلى الصالة مع الجمهور لأجل تلاحم مهم وضروري تنطق به نصوص الأعمال المسرحية التي يتبناها المناعي مخرجا أو يعمل على توليفها أو معالجتها مع مؤلفها أو يقوم بتأليفها مباشرة» (50). وموضوع المسرح كما يقول عيادبي هو «المواطن العربي الذي يتعرض حياتيا إلى إحباط وقهر ومسغبة وبالكاد يحيا في أفول.. وتحاول المسرحية أن تستعرض حلما كابوسا مقيما هو الحياة العربية التي يباع فيها الإنسان ويهان ويهدر دمه في لعبة من المصالح التي لا تعيره انتباهها بل تعامله

توثيقي. الشارقة: دار الفارابي - اتحاد  
كتاب وأدباء الإمارات، 1988.

## 2. المجلات:

1. البعثة (القاهرة)، العدد الأول،  
السنة الأولى، ديسمبر 1946، العدد  
الثالث، السنة الأولى / فبراير 1947،  
العدد الثاني، السنة الرابعة / فبراير  
1950.

2. الحياة المسرحية. (دمشق)، عدد  
22 - 23، 1984.

3. الرافد. (الشارقة)، السنة الثالثة،  
العدد الحادي عشر / أبريل 1996.

4. عالم الفن. (الكويت)، تاريخ  
1998.

5. الكويت. (الكويت)، عدد 24 (دون  
تاريخ) عدد نيسان 2001.

3. الجرائد:

1. جريدة السياسة (الكويت)، عدد  
8 / 1 / 1974.

2. الوطن (الكويت) تاريخ  
17 / 3 / 1985، تاريخ 14 / 4 / 1985، عدد

3653، تاريخ 22 / 4 / 1985، تاريخ  
30 / 9 / 1985.

3. الرأي العام (الكويت)، تاريخ  
12 / 4 / 1985.

4. الأنباء (الكويت) تاريخ  
11 / 4 / 1985.

5. القبس (الكويت)، تاريخ  
28 / 3 / 1985، العدد 4645، تاريخ

17 / 4 / 1985.

6. الاتحاد (أبو ظبي)، عدد 23 أبريل  
1998، وعدد 2 ديسمبر 1998.

7. الاتحاد الثقافي (أبو ظبي)، 9  
ديسمبر 1999.

كسلة» (51).

وهكذا فإن عبدالله المناعي بقدر ما  
هو مسكون بهاجس المضامين  
الاجتماعية والسياسية للمسرح،  
وطرح هموم الفرد والمجتمع على حد  
سواء، بقدر ما هو مسكون بهاجس  
التجريب والتجديد المسرحيين، وهذا ما  
تجلى في جميع العروض التي قدمها  
خلال مسيرته المسرحية.

## مراجع الدراسة

### 1. الكتب:

1. خالد سعود الزيد: المسرح في  
الكويت، مقالات ووثائق. الكويت:  
شركة الربيعان للنشر والتوزيع،  
1983. ص 193.

2. إبراهيم عبدالله غلوم: الخاصة  
المنفردة في الخطاب المسرحي. أبو  
ظبي: المجمع الثقافي. 1997، ص 83.

3. سعد أردش: المخرج في المسرح  
المعاصر. الكويت: المجلس الوطني  
للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم  
المعرفة (19).

4. سليمان الخليفي: صقر الرشود  
والمسرح في الكويت. الكويت: مكتبة  
دار العروبة للنشر والتوزيع، 1980.

5. عبدالله علي الطابور: المسرح في  
الإمارات، النشأة والتطور. الشارقة،  
ص 39.

6. حبيب غلوم حسين محمد: جهود  
المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح  
في دولة الإمارات. الشارقة: دائرة  
الثقافة والإعلام، 1996، ص 47.

7. عبدالله عبدالقادر: تاريخ  
الحركة المسرحية في دولة الإمارات  
العربية المتحدة 1960 - 1986 - مدخل

(10) سليمان الخليفة: المرجع المذكور، ص 102.

(11) سليمان الخليفة، المرجع المذكور، ص 102.

(12) سليمان الخليفة، المرجع المذكور، ص 107.

(13) عبداللطيف الأشمر: شياطين ليلة جمعة - جريدة السياسة: 1974/1/8. نقلا عن سليمان الخليفة، المرجع المذكور، ص 104.

(14) آراء حول صقر الرشود: مجلة الحياة المسرحية. عدد 7-8 شتاء/ ربيع 1979، ص 193-194.

(15) آراء حول صقر الرشود: مجلة الحياة المسرحية، العدد نفسه، ص 194.

(16) سليمان الخليفة، المرجع المذكور، ص 108.

(17) استطلاع قام به عماد الدين عيسى بعنوان: مجلة الكويت تستطلع الآراء حول «مشاكل المسرح الكويتي»: الأزمة والحل، مجلة الكويت، العدد 24. (دون تاريخ)، ص 24.

(18) د. نديم معلّا: في راهن المسرح الكويتي، مجلة الكويت، عدد أبريل 2000، ص 90-91.

(19) د. محمد بلال مبارك: اتجاهات حديثة في المسرح الخليجي، الشارقة، مجلة الراقد، العدد الحادي عشر، أبريل (نيسان) 1996، ص 74.

(20) جريدة الوطن: تاريخ 14/4/1985.

(1) خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت، مقالات ووثائق. الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، 1983، ص 193.

(2) البعثة، العدد الأول، السنة الأولى، ديسمبر 1946.

(3) البعثة، العدد الثالث، السنة الأولى، فبراير 1947.. نقلا عن خالد سعود الزيد، المرجع المذكور، صفحة 25، وكل المقتبسات مأخوذة هنا من مجلة البعثة مأخوذة من هذا المرجع.

(4) البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة، فبراير 1950.

(5) حمد الرقيب: المسرح وأثره في المجتمع، مجلة البعثة، فبراير 1947، نقلا عن إبراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي، أبو ظبي: المجمع الثقافي، 1997، ص 83.

(6) المسرحي صقر الرشود كاتباً ورؤية، (دون اسم الكاتب)، مجلة الحياة المسرحية (دمشق)، عدد 7-8 شتاء/ ربيع 1979، ص 187-188.

(7) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (19)، ص 393.

(8) سليمان الخليفة: صقر الرشود والمسرح في الكويت، الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، 1980، ص 106.

(9) سليمان الخليفة: المرجع المذكور، ص 107.

(31) عبدالإله عبدالقادر: تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة 1960 - 1986 / مدخل توثيقي، الشارقة: دار الفارابي - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1988، ص 14).

(32) عبدالله علي الطابور: المسرح في الإمارات «النشأة والتطور» ص 41.

(33) عبدالرحمن الصالح: واقع وآفاق المسرح في الإمارات العربية. مجلة الحياة المسرحية (دمشق)، عدد 22 - 23، 1984، ص 172.

(34) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وهنا يعرض الأستاذ عبدالرحمن الصالح خطة العمل التي قدمها تلميحات إلى الوزارة. ونجد النص الحرفي لهذه الخطة في كتاب «جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات» لمؤلفه غلوم حسين محمد ص 89 - 125.

(35) حبيب غلوم: جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات، ص 130.

(36) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 131.

(37) عبدالإله عبدالقادر: المرجع نفسه، ص 30.

(38) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، ص 173.

(39) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(40) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 141 - 142.

(41) رفع إبراهيم جلال مذكرة عن طريق صقر الرشود إلى وزارة

(21) جريدة الرأي العام، تاريخ 12/4/1985.

(22) جريدة الأنباء، تاريخ 11/4/1985.

(23) فؤاد الشطي: التراث المسرحي العالمي لكل الناس ومهمتنا لا تنحصر في طرح قضايانا الإقليمية. مقابلة أجرتها معه وفاء خفاجي. جريدة الوطن، تاريخ 17/3/1985.

(24) د. محمد مبارك: مع رحلة حنظلة على خشبة المسرح بداية رحلة مسرحية جديدة في الكويت، جريدة الوطن، عدد 3653، تاريخ 22/4/1985.

(25) د. محمد مبارك: المرجع نفسه.

(26) حمد الرقعي، جريدة القبس (الكويت)، العدد 4645، تاريخ 18/4/1985.

(27) جريدة القبس، تاريخ 28/3/1985.

(28) جريدة الوطن، تاريخ 30/9/1985.

(29) لقاء أجراه محمد عابدين مع واثق السامرائي - جريدة الخليج، عدد 6 و 7 / 1 / 1981 (نقلا عن كتاب عبدالله علي الطابور: المسرح في الإمارات، النشأة والتطور، ص 39).

(30) نادر القنة: المسرح في الإمارات، التاريخ، الواقع، المستقبل. مجلة عالم الفن، الكويت: 1988، ص 17 (نقلا عن كتاب حبيب غلوم حسين محمد: جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 1996، ص 47).



(47) حبيب غلوم: المرجع المذكور، الصفحة نفسها.

(48) مراسل جريدة الاتحاد في الشارقة (؟): «هم» للمخرج المبدع عبدالله المناعي، عرض يضع الفنانة صابرين على درب الإبداع. جريدة الاتحاد (أبو ظبي)، عدد 23 أبريل 1998، ص 7.

(49) أحمد مصلح: مونودراما «هم» الإماراتية - مرآة المرأة العربية. جريدة الاتحاد (أبو ظبي)، 2 ديسمبر 1998، ص 35.

(50) يوسف عيدابي: عبدالله المناعي في «عسى خير»... تقنية عالية وانحياز للحياة. الاتحاد الثقافي، 9 ديسمبر 1999، ص 4.

(51) يوسف عيدابي: المرجع المذكور، الصفحة نفسها.

الإعلام والثقافة - قسم المسرح بتاريخ 29/11/1978 تتضمن خطته لإقامة المسرح في الإمارات، وهذه المذكرة أوردها عبدالإله عبدالقادر في كتابه المذكور - ملحق رقم 6، ص 247-250.

(42) عبدالرحمن الصالح: المرجع نفسه، ص 174.

(43) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 160.

(44) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 161.

(45) حديث للمخرج عبدالله المناعي أورده عبدالإله عبدالقادر في كتابه تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة 1960-1986 (مدخل توثيقي)، ص 190.

(46) حبيب غلوم: المرجع المذكور، ص 205.

# يسير أفي الدراما

## النقد المسرحي

### في الكويت

الجزء الأول

تعيش البشرية منذ أكثر من نصف قرن مضى، ويزيد؛ نهضة علمية وتقنية إنجازية غير مسبوقة في حضارات الشعوب والأمم.. أطلق عليها أهل الاختصاص: (الثورة المعلوماتية) الكونية... وهي الثورة التي تفجرت مظاهرها، وتفجر بركانها بشكل مادي واضح وملحوس في الربع الأخير من القرن العشرين.

«ونحن كأفراد نقف عاجزين عن مواجهة الكم الهائل من المعلومات التي يخر بها الانتاج الفكري العالمي المتدفق بكميات متضاعفة كل يوم وأشكال متنوعة من ورقية، إلى فلمية، أو مقروءة الكترونيا كتلك التي تتدفق عبر شبكات المعلومات الالكترونية التي ألغت حواجز المكان

### • الدكتور نادر القنة

أستاذ الدراما والنقد  
المسرحي  
المعهد العالي للفنون  
المسرحية/ الكويت

لتجعل معظم دول العالم مرتبطة عبر العديد من الشبكات مثل شبكة الشبكات (الإنترنت). (١)

## ● الببليوجرافيا... والنمو المعلوماتي

ولأننا نعيش هذه النهضة، وهذه الثورة بكل مظاهرها ومقوماتها، وإنجازاتها، متفاعلين ومنصهرين في بوتقتها، وإفرازاتها، ومتطلباتها فإن النمو المعلوماتي المطرد ديناميكيا... في جانب من جوانبه الثقافية والتقنية دفع علم المكتبات إلى التطور المستمر رغبة في محاكاة مستويات التطور... فأدخل عليه - بشكل أو بآخر - كثيرا من التغييرات والتعديلات والاصطلاحات الجديدة، التي تواكب التقدم الذي تحقق في ميادين الاتصالات والمعلومات، والاتجاه نحو تيسير حصول الباحثين على المعلومات المطلوبة - في فترة زمنية قياسية، وبسهولة ويسر - لكافة الأغراض العلمية، والبحثية باستخدام الوسائل التقليدية أو المعاصرة، من بحث يدوي أو آلي. (2)

ويذكر حسن محمد عبدالشافي وجمال عبدالحميد شعلان أن من بين التعديلات والتغييرات المهمة التي ظهرت في هذا المجال - خلال العقود الثلاثة الماضية - هو «ظهور التقنين الدولي للوصف الببليوجرافي وقيام كثير من دول العالم إلى تطبيقه واعداد فهارس مكتباتها طبقا لما ورد به من قواعد... واصدار طبعتين من قواعد الفهرسة الأنجلو أمريكية (1967 - 1978) والدعوة إلى تطبيق هذا التقنين العصري في المكتبات العربية

وتصدى بعض المكتبيين العرب إلى تعريب هذا التقنين، وفي مقدمتهم الاستاذ الدكتور / سعد محمد الهجرسي». (3)

من هذا المنطلق فإننا نؤكد على الحقيقة العلمية القائلة: بأنه ليس هناك بحث علمي، مهما كان حجمه، أو كانت طبيعته في أي حقل من حقول المعرفة الإنسانية؛ النظرية، والتطبيقية... دون أن يكون لدى الباحث، أو الدارس علم والمأم بالمصادر الببليوجرافية المتصلة اتصالا مباشرا، وغير مباشر بمادة موضوعه. ودون أن يكون لديه أيضا الملم بشيء ما من فن الببليوجرافيا... وفي هذا الجانب يمكن التأكيد على حقيقة ثابتة يدركها كل المتعاملين في مجال الدراسات والبحوث؛ بأن البحث العلمي يبدأ من الببليوجرافيا وينتهي بالببليوجرافيا ذاتها. (4)

ولا سبيل لتجاوز هذه الحقيقة، أو القفز عليها.

وهذا ما يؤكد أحمد بدر بقوله «ليست هناك دراسة دقيقة كاملة إلا بعد أن يقرأ أو يطلع الباحث الذي يقوم بها على جميع المواد ذات الصلة بموضوعه والمجموعة في الببليوجرافيا». (5)

والباحث في العادة يحصل على معلوماته، ومادته العلمية من أوعية أدواته ووسائله البحثية المتعارف عليها.. فكلما تعددت وتنوعت هذه الأدوات، كلما ازداد البحث ثراء، وتعمقت رؤية الباحث. وكانت التجربة ناضجة في أليتها، ومعانيها، ومضمونها، ونتائجها... ومن أبرز هذه الأدوات

والأوعية العلمية والمعلوماتية.

الباحث، والعملية البحثية.

كما أن «عدم تنظيم المعرفة البشرية باتقان سوف يؤدي بالتأكيد إلى صعوبات بالغة في عملية الاسترجاع للمعلومات. أن كانت ممكنة على الاطلاق. من أجل دعم تقديم خدمات المعلومات للمستفيدين» (7)

ان دقة البيانات، وصدق المعلومات، وكذلك الاعتماد على مصادر موثوق بها. تعد في المنهج العلمي. دعامة أساسية في التوصل إلى أية نتيجة علمية أو حكم موضوعي صادق، يعكس طبيعة الاشكالية البحثية ذاتها.

لذا لعب التنظيم الببليوجرافي دورا رئيسا مهما في تحقيق هذه الدعامات الأساسية، وفي إثراء التجربة البحثية كما أسلفنا... فالببليوجرافيا بكل ما تشتمل عليه من معلومات. فهي المفتاح الحقيقي الذي يقود إلى عصب المعلومات وجوهر المادة «لهذا يتعين على كل باحث أن يكون ملما بقواعد وأساليب جمع البيانات والمعلومات، لأن هذه الحقائق هي زاد الباحث لتحقيق الهدف المنشود. وكما هو معروف لدى المختصين في مجال البحث العلمي، فإن القرارات التي تتخذ من قبل أي إنسان (سواء كانت مبنية على حقائق علمية أو على افتراضات وهمية) تعد بمثابة الرصاصة التي تفلت من البندقية، إذ لا يمكن استعادتها أو استردادها بعد انطلاقها وإحداث الأثر في الجهة المستهدفة من القرار المتخذ. وعليه، فمن الحكمة أن نتعلم كيف نجمع البيانات والمعلومات ونكسب المهارات المطلوبة لجمع

1. المخطوطات.

2. الوثائق والمسندات...

والمذكرات.

3. المعاجم، والموسوعات، والببليوجرافيات.

4. المصادر، والكتب.

5. الدوريات والصحف اليومية والاسبوعية، والشهرية، والفصلية.

6. الأشرطة المرئية بكل أنواعها وألوانها.

7. الأشرطة السمعية بكل أنواعها وألوانها.

8. الرسائل والأبحاث الجامعية غير المنشورة.

9. الصور، والرسومات.

10. الخرائط، والمخططات.

11. الإحصائيات.

## • الببليوجرافيا.. والتجارب البحثية

وفي العصر الحديث - عصر الثورة المعلوماتية - صارت الببليوجرافيا والمكتبات، ومراكز المعلومات - على اختلاف أنواعها وفنونها تلعب دورا ثقافيا متزايدا في إثراء التجارب البحثية والعلمية. «الأمر الذي جعلها من أهم المؤسسات الاجتماعية التي تعمل على توفير المعلومات بمختلف أشكالها من أجل خدمة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والعلمية في المجتمعات الإنسانية» (6)

وخلاف هذا التوجه... فإن عدم الاستعانة بالببليوجرافيات في مجال البحث العلمي من شأنه إرباك



في تقديره الخاص أن هذه مهمة وطنية مقدور على تحقيقها، وانجازها وفق الاشتراطات الصحيحة إذا ما تبني المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب هذه المسألة، أو تبنتها المراكز، والمعاهد، والمؤسسات التي يعنىها أمر النشر، وأمر البحث العلمي في الكويت.

### • ببلليوجرافيا الدراما والنقد... خطوة تأسيسية

أما فيما يخص هذا الجهد الببلليوجرافي؛ الذي يعنى بالدراما والنقد المسرحي في دولة الكويت... فإنني حاولت قدر المستطاع، وقدر الامكانيات المتاحة، وبما وقّع تحت يدي من معلومات... وما وصل اليه مبلغ علمي حول هذا الموضوع... أن أساهم بتأسيس هذا الجانب، في الحقل المسرحي... راجيا من الله سبحانه وتعالى أن يوفقني في المستقبل على تطوير هذا المشروع من فترة إلى أخرى عبر ما يستجد من اصدارات حديثة في الدراما الكويتية. وما يتصل بموضوعها من أدب، ونقد، ونصوص، وتاريخ... وذلك خدمة للباحثين، والدارسين، والطلبة في موضوع المسرح الكويتي. حتى يتحقق الغرض العلمي من اصدار هذه الببلليوجرافيا في الثقافة المسرحية الكويتية.

من الناحية الاجرائية أود الإشارة إلى أن هذه الببلليوجرافيا معنية بالجوانب التالية:

الحقائق واتخاذ القرارات الصائبة المبنية على المعرفة والإلمام بجميع جوانب الموضوع». (8)

### • نحو ببلليوجرافيا ثقافية كويتية

في ذات الاطار.. يجب أن نعتز صراحة بأننا لا نمتلك نهائيا.. ببلليوجرافيا ثقافية وفنية كويتية شاملة... ويبدو أن هذا المشروع الثقافي المهم مازال بعيدا في الوقت الحاضر عن الجاهزية التنفيذية. وما زال بعيدا في الوقت نفسه عن أجندة الأجهزة والمؤسسات الثقافية والفنية المعنية في البلاد. الأمر الذي من شأنه أن يعرقل من آلية تنفيذ المشاريع البحثية العلمية المتصلة في الحقلين: الثقافي، والفني.

من هنا؛ فإنني أقول:: ما أحوجنا إلى ببلليوجرافيا وطنية شاملة لكل المعارف الإنسانية، ومستكملة لكل المراحل الزمنية.. ببلليوجرافيا كويتية عامة تستند في تحضيرها وانجازها إلى جهود أجهزة مؤسساتية لديها الرغبة الجادة والصادقة أولا؛ بأن تولي هذا الجانب كل الرعاية والاهتمام... وثانيا لديها الامكانيات المادية، والطاقت البشرية المتخصصة لانجاز هذا المشروع... وهو ما سيحقق له.. في الحاضر والمستقبل.. الصيانة، والتطوير والديمومة... علاوة على أن الببلليوجرافيا الكويتية.. على هذا النحو.. ستظل عصرية الطابع، متجددة المضمون، ملازمة لكل ما هو جديد، وحديث.

47، مطبعة: الارشاد، بغداد، 1981،

735 ص من القطع الكبير.

4- المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي (10) سلسلة عالم المعرفة، ع رقم 105، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 1986 م.

### ● د. أحمد بدر

5- الحركة المسرحية في الكويت... 1936م- 1973م أعلام وأرقام، صقر الرشود. (11) منشورات: دار الوطن، مطبعة: الهدف للتصميم والطباعة الفنية، الكويت، (د.ت)، 22 ص من القطع الكبير.

### ● أحمد خضر، وسعدية المخزح

6- حولية الثقافة والفنون، لعام 1993 ط 1، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م، 207 ص من القطع المتوسط.

### ● د. أحمد العشري

7- الضحك... وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود... (دراسة تحليلية). ط 1، منشورات: شركة الخليج لتوزيع الصحف، الكويت، 1994م، 372 ص من القطع الكبير.

### ● ادارة المعلومات والأبحاث /

### بوكالة الانباء الكويتية (كونا)

8- فن المسرح في دول مجلس التعاون. (12)

### أولاً: الاصدارات... والكتب.

- رصد، ومتابعة، وتوثيق... أهم الاصدارات الأدبية، والثقافية، والفنية التي تدرس، وتناقش مـرتكزات الحركة الدرامية، والنقدية المسرحية الكويتية... دون الالتزام بمعيارية خاصة، بطبيعة وقيمة، وحجم هذه الدراسة... وبغض النظر عن مكان النشر وتاريخه، ودون الالتفات إلى جنسية الباحث والكاتب، ومكانته... ما يعيننا هنا أن الاصدار المعرفي ذاته يتطرق كلياً أو جزئياً إلى الحركة المسرحية الكويتية، نـصا صريحا في متنه، وإشارات، وتحليلاته.

### ● د. إبراهيم عبد الله غلوم

1- تكوين الممثل المسرحي... (دراسة طبيعة التكوين الفني والاجتماعي للممثل في مجتمعات الخليج العربي).

سلسلة الدراسات والنصوص المسرحية، رقم 3، ط 1، منشورات: مسرح أوال، مطبعة: المطبعة الحكومية، وزارة الاعلام، البحرين، 1990م، 110 ص من القطع الصغير.

2- الخاصية المنفردة في الخطاب المسرحي.. (دراسات نقدية). ط 1، منشورات: المجمع الثقافي في أبوظبي/ الامارات العربية المتحدة، أبو ظبي، أ.ع.م، 1997م، 359 ص من القطع الكبير.

3- القصة القصيرة في الخليج العربي... (الكويت والبحرين.. دراسة نقدية تحليلية). (9)

ط 1، منشورات: مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، رقم

ط ١، (د.ن)، مطبعة: اليقظة، الكويت، ١٩٨٣م، ١٧ ص من القطع الكبير.

## -ب-

### • بول شاوول

١٣ - المسرح العربي الحديث (١٩٧٦ - ١٩٨٩)  
ط ١، منشورات: دار رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨٩م، ٥٧٠ ص من القطع المتوسط.

## -ت-

### • تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا

١٤ - ألف عام وعام على المسرح العربي  
تر: توفيق المؤذن، ط ١، منشورات: دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ٣٠٧ ص من القطع المتوسط.

## -ح-

### • د. حبيب غلوم حسين العطار

١٥ - تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي (١٥)  
منشورات: المجمع الثقافي في أبوظبي / أ.ع.م، أبوظبي، ٢٠٠١م، ٢٧٢ ص من القطع المتوسط.  
١٦ - جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة

منشورات: وكالة الانباء الكويتية (كونا)، مطبعة: الطليعة، الكويت، مارس ١٩٨٨م، ١٨٦ ص من القطع الكبير.

### • إدارة النشاط المدرسي / وزارة التربية

٩ - مسرح الطالب... النشأة والهدف  
منشورات: إدارة النشاط المدرسي بوزارة التربية، المطبعة، العصرية، الكويت، ابريل ١٩٩٣م، ٢٢ ص من القطع المتوسط.

### • آمال الغريب

١٠ - الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت... دراسة في مسرح السيد حافظ.  
سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية، رقم ٢، منشورات: رؤيا، مطبعة: جريدة السفير، الاسكندرية، ج.م.ع، (د.ت)، ١١٢ ص من القطع الصغير

### • د. أمين العيوطي

١١ - فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن (١٩٦١ - ١٩٨٦) (١٣) ط ١، منشورات: فرقة المسرح العربي، الكويت، مطبعة شركة مطابع المختار للطباعة والنشر / الاسكندرية، ج.م.ع، الكويت، ١٩٨٦م، ٥٥٤ ص من القطع الكبير.

### • ايمان حسين

١٢ - بقايا شمعة. (١٤)

ط 2، منشورات: ادارة النشاط المدرسي بوزارة التربية، الكويت، 1988م- 1989م، 126 ص من القطع الكبير،

سلسلة رسائل جامعية، رقم 2، ط 1، منشورات: دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة / أ.ع.م، مطبعة: الشارقة، الشارقة / أ.ع.م. 1996م، 267 ص من القطع الكبير.

-ز-

## • زكي ظليمات

## • حمد عيسى الرجيب

22- التمثيل... التمثيلية... فن التمثيل العربي. (18) سلسلة الثقافة الفنية، الكتاب رقم 1، منشورات: مؤسسة المسرح والفنون / وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، سبتمبر 1965م، 184 ص من القطع الكبير.

17- مسافر في شرايين الوطن (د.ن)، مطبعة حكومة الكويت، وزارة الاعلام، الكويت، (د.ت)، 327 ص من القطع الكبير.

-خ-

## • خالد سعود الزيد

-س-

## • سليمان الخليفي

23- صقر الرشود والمسرح في الكويت (19) ط 1، منشورات: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، مطبعة: دار الطليعة، الكويت، 1980م، 120 ص من القطع المتوسط.

18- أدباء الكويت في قرنين ج 2 ط 1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة: مقهوي، الكويت، 1981م، 621 ص من القطع الكبير.

19- أدباء الكويت في قرنين ج 3 ط 1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة: دار الوطن، الكويت، 1982م، 576 ص من القطع الكبير.

20- المسرح في الكويت... مقالات ووثائق. (17)

## • د. سليمان الشطي وآخرون

24- أبحاث ومناقشات الندوة الفكرية... (للدورة الثالثة لمهرجان المسرح للفرق الأهلية... لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية). (20) منشورات: الادارة الثقافية بوزارة الاعلام والثقافة / أ.ع.م، مطبعة: البيان التجارية، أبوظبي / أ.ع.م (5).

ط 1، منشورات: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، مطبعة: دار الوطن، الكويت، 1983، 534 ص من القطع الكبير.

## • خالد يوسف الحريبان وآخرون.

21- دليل النشاط المدرسي



سلسلة الابداع المسرحي / من أجل  
مسرح متطور / الكويت، (د.ن)  
الكويت 1993م - 1994م، 223 ص من  
القطع الصغير.

30. تعلم الكوميديا... (بدون معلم)  
ج 3

سلسلة الابداع المسرحي / من أجل  
مسرح متطور / الكويت، (د.ن)،  
الكويت 1993م - 1994م، 255 ص من  
القطع الصغير.

### • صالح جاسم شهاب

31. تاريخ التعليم في الكويت  
والخليج... ج 1  
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت،  
الكويت، 1984، 568 ص من القطع  
الكبير.

32. تاريخ التعليم في الكويت  
والخليج، أيام زمان.. ج 2 تنقيح  
واشراف يوسف أحمد الشهاب،  
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت،  
الكويت، 1988م، 223 ص من القطع  
الكبير.

### • صالح الغريب

33. الحركة المسرحية في دول  
مجلس التعاون الخليجي.  
ط 1، (د.ن)، مطبعة: الابداء  
التجارية، الكويت، 1989م، 208 ص من  
القطع الكبير.

34. حسين الصالح الحداد  
منشورات: فرقة المسرح الكويتي،

15. ابريل 1993م)، 259 ص من القطع  
الكبير.

25. أحمد العدوانى... (كتاب  
تذكاري)

منشورات: رابطة الأدباء في  
الكويت، مطبعة: الخط، الكويت،  
1993م، 483 ص من القطع الكبير.

### • سمير الحكيم

26. محاورات معاصرة في المسرح  
العربي  
(د.ن)، المطبعة: الحديثة / حماء،  
سوريا / حماء، 1979م، 197  
ص من القطع الصغير.

### • د. سيد علي اسماعيل

27. تاريخ المعهد المسرحي بدولة  
الكويت (1964م - 1999م). (21)  
ط 1، منشورات: دار قرطاس  
للنشر، الكويت، 1999م، 250 ص من  
القطع الكبير.

- ص -

### • صالح الباوي

28. التجريب في المسرح  
سلسلة الابداع المسرحي / من أجل  
مسرح متطور / الكويت، رقم 7،  
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت /  
وزارة الاعلام، الكويت،  
(د.ت)، 80 ص من القطع الكبير.

29. تعلم الكوميديا.. (بدون معلم)

ج 2

والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، إبريل 2001م، 24 ص من القطع الكبير.

41- الفنان كاظم القلاف (24)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، إبريل 2001م، 24 ص من القطع الكبير.

42- الفنانة عائشة إبراهيم... (عطاء ووفاء). (25)

منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: الخط، الكويت، (د.ن)، 95 ص من القطع المتوسط.

43- كاظم القلاف (26)

أشراف د. فاضل المويل، منشورات: فرقة المسرح الشعبي، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 2000م، 192 ص من القطع الكبير.

44- مريم الغضبان

(د.ن)، الكويت، 1999م، 194 ص من القطع الكبير.

45- مسرحية لن أعيش في جلباب زوجتي (في عيون الصحافة).

منشورات: مسرح الجزيرة، الكويت، 1999م، 80 ص من القطع الكبير.

46- مسيرة فرقة المسرح الشعبي (1956- 1996) أشراف ومراجعة:

إبراهيم الصلال، منشورات: فرقة المسرح الشعبي، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، ديسمبر 1996م، 307 ص من القطع الكبير.

47- مسيرة فرقة المسرح الكويتي (1964- 1994)

منشورات: فرقة المسرح الكويتي،

مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1998م، 195 ص من القطع الكبير.

35- حولية الثقافة والفنون... (سجل للأعمال الثقافية والفنية التي قدمت في الكويت 1989م).

مراجعة: تحسين إبراهيم بدير، منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: الخط، الكويت، (د.ت) (22)، 272 ص من القطع الكبير.

36- حولية الثقافة والفنون... (سجل للأعمال الثقافية والفنية التي قدمت في الكويت عام 1992م).

منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1993م، 295 ص من القطع المتوسط.

37- حولية الفنون... (سجل للأعمال الفنية التي قدمت في الكويت خلال عام 1988م).

مراجعة: محمد يوسف الصوص، منشورات: إدارة الثقافة والفنون / بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1989م، 191 ص من القطع الكبير.

38- صفحات توثيقية للحركة المسرحية في الكويت، ج 1

ط 1، (د.ن)، مطبعة: دار السياسة، الكويت، 1988م، 210 ص من القطع الكبير.

39- فاضل مقامس... عاشق التراث

(د.ن)، الكويت، 1997م، 224 ص من القطع الكبير.

40- الفنان الراحل سـالم الفقـعان (23)

منشورات: المجلس الوطني للثقافة

مطبوعة: حكومة الكويت، الكويت، 1994م، 271 ص من القطع الكبير.  
48- هدية لبنان للكويت (الفنان عدنان حامد) (27).  
منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت، إبريل 2001، 26 ص من القطع الكبير.  
49- وقفة وفاء... للفنان عبدالله خريط. (28)  
مراجعة: إبراهيم الصلال، وصالح موسى، منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبوعة: حكومة الكويت، الكويت، يوليو 1997م، 139 ص من القطع الكبير.  
50- وقفة وفاء للفنان عبدالرحمن الضويحي.  
مراجعة: إبراهيم الصلال، منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، مطبوعة: حكومة الكويت، الكويت، سبتمبر 1996م، 159 ص من القطع الكبير.  
51- يوسف دوخي  
مراجعة: د. يوسف عبدالقادر الرشيد، (د.ن)، مطبوعة: حكومة الكويت، الكويت 1997م، 333 ص من القطع الكبير.

## • صلاح البابا

52- اثنان وستون عاما مضت هي مسيرة المسرح بالكويت.  
(د.ن)، الكويت، (د.ت)، 200 ص من القطع المتوسط.

53- فرسان المسرح في الكويت..  
(حكايات فرسان المسرح في

## • ظ-

### • ظمياء كاظم الكاظمي

54- الحركة المسرحية في الخليج العربي والجزيرة العربية.  
منشورات: مركز دراسات الخليج العربي / جامعة البصرة، العراق، البصرة، 1980م، 301 ص من القطع الكبير.

## • ع-

### • د. عبدالرحمن بن زيدان

55- أسئلة المسرح العربي. (29)  
منشورات: دار الثقافة، مطبوعة: النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1984م، 352 ص من القطع المتوسط.

56- خطاب التجريب في المسرح العربي  
(د.ن)، مطبوعة: سندي / مكناس، المغرب، مكناس، 1997م، 310 ص من القطع الكبير.

### • عبدالعزيز السريع، وصالح الغريب

57- حمد الرجيب... ابن الكويت المخلص.

منشورات: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، الكويت،

الثاني / يناير 1999م، 584 ص من  
القطع الكبير.

مايـوم 2000م، 320 ص من القطع  
الكبير.

### • د. علي الراعي، وآخرون

62. المسرح العربي بين النقل  
والتأصيل.  
سلسلة كتاب العربي،  
الكتاب الثامن عشر، منشورات:  
مجلة العربي / وزارة الاعلام  
بدولة الكويت، مطبعة: حكومة  
الكويت، الكويت، 15 يناير -  
1988م، 208 ص من القطع  
الصغير.

63. المسرح في الوطن العربي.  
(32)  
ط 2، تقديم: فاروق عبدالقادر،  
سلسلة: عالم المعرفة، ع 248،  
منشورات: المجلس الوطني للثقافة  
والفنون والآداب، مطبعة: دار الوطن،  
الكويت، أغسطس 1999م، 527 ص من  
القطع المتوسط.

### • علي عبدالفتاح

64. أعلام الشعر في الكويت  
(1776م - 1995م)  
ط 1، منشورات: مكتبة ابن قتيبة  
للطباعة والنشر، مطبعة: دار السعادة  
للطباعة، الكويت، 1996م، 665 ص من  
القطع الكبير.

65. شخصيات أدبية  
ط 1، منشورات: مكتبة ابن الأثير،  
الكويت، 1998م، 766 ص من القطع  
الكبير.

### • عبدالعزيز السريع، وتحسين إبراهيم بدير

58. المسرح المدرسي في دول  
الخليج العربية... (الواقع وسبل  
التطوير).  
منشورات: مكتب التربية العربي  
لدول الخليج، مطبعة: مكتب التربية  
لدول الخليج، الرياض، 1993م، 95 ص  
من القطع الكبير.

### • د. عبدالقادر القط

59. في الأدب العربي الحديث.  
(30)  
منشورات: مكتبة الشباب، القاهرة  
.....

### • عبدالمنعم الشيخ

60. مسرح الخليج في عقدين (63-  
1983م)... دليل العضوية ومعلومات  
أخرى. (31)  
منشورات: فرقة مسرح الخليج  
العربي، الكويت، 1984م، 352 ص من  
القطع الكبير.

### • عبيدوباشا

61. ممالك من خشب...  
(المسرح العربي عند مشارف الألف  
الثالث).  
ط 1، منشورات: دار رياض الريس  
للكتب والنشر، بيروت، كانون



## • عواطف الزين

66- أوراق ملونة

ط 1، (د.ن)، مطبعة: مؤسسة القيس للطباعة والاعلان بيروت، (د.ت)، 270 ص من القطع الكبير.

67- وجوه للابداع.(33)

(د.ن)، (د.ت)، 319 ص من القطع الكبير.

## • ف.

## • د. فاضل عباس المويل

68- مسرح الطفل... كوسيلة فنية وتربوية.(34)

(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت، الكويت، 1998م، 269 ص من القطع الكبير.

## • د. فاطمة موسى

69- قاموس المسرح.(35)

مج 4 (غ-ل)، ط 1، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م-1998م، 351 ص من القطع الكبير.

## • فؤاد دواردة

70- اطلالات على المسرح العربي خارج مصر

منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطبعة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، 381 ص من القطع المتوسط.

## • د. فوزية مكاوي

71- الكوميديا في المسرح الكويتي منشورات: ذات السلاسل، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1993م، 317 ص من القطع الكبير.

72- المرأة في المسرح الكويتي

منشورات: ذات السلاسل، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1993م، 264 ص من القطع الكبير.

## • ك.

## • كامل قاسم حازر

73- النقد الأدبي في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية.(36) اشراف: د. سليمان العسكري، ط 1، منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطبعة: السياسة، الكويت، اكتوبر 1997م، 283 ص من القطع الكبير.

## • م.

## • المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

74- التقرير الثقافي... (1999م-2000م أنشطة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب). منشورات: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، 143 ص من القطع الكبير.

## • مجموعة من الباحثين

75- أبحاث المؤتمر الدولي الأول  
لطفل الروضة بدولة الكويت...  
(الرعاية النفسية والتربوية  
ومتطلبات العصر) ج 2 (37).  
منشورات: قسم علم النفس بكلية  
التربية الأساسية / الهيئة العامة  
للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت،  
1998م، 492 ص من القطع الكبير.

### ● مجموعة من المحررين والكتاب

76- دراسات في مسرح السيد  
حافظ ج 1  
منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة،  
1988م، 152 ص من القطع الصغير.

77- دراسات في مسرح السيد  
حافظ ج 2  
منشورات: مكتبة مدبولي،  
القاهرة، 1988م، 107 ص من القطع  
الصغير.

78- مسرح الطفل في الكويت...  
(دراسة في مسرح السيد حافظ).  
منشورات: دار المطبوعات  
الجديدة، الاسكندرية، (د.ت)، 103  
ص من القطع الكبير.

### ● محبوب العبدالله

79- فرقة مسرح الخليج العربي  
في ربع قرن... أين... وكيف...  
ولماذا؟ (1963م-1988م). (38)  
منشورات: فرقة مسرح الخليج  
العربي، الكويت، (د.ت)، 416 ص من  
القطع الكبير.

### ● د. محمد حسن عبدالله

80- الحركة الأدبية والفكرية في

### الكويت ج 1

منشورات: رابطة الأدباء في  
الكويت، مطبعة: المطبعة الجديدة  
بدمشق، الكويت، 1973م، 783 ص من  
القطع الكبير.

81- الحركة المسرحية في الكويت.  
(39)

ط 2، منشورات فرقة مسرح  
الخليج العربي، الكويت، 1986م- 304  
ص من القطع الكبير.

82- الحركة المسرحية في الكويت،  
رؤية توثيقية ودراسة فنية.

منشورات: فرقة مسرح الخليج  
العربي، مطبعة: دار السياسة،  
الكويت، مايو 1976م، 230 ص من  
القطع المتوسط.

83- الصحافة الكويتية في ربع  
قرن... (كشاف تحليلي). (40)

منشورات: جامعة الكويت،  
مطبعة: جامعة الكويت، الكويت،  
1973م، 400 ص من القطع الكبير.

84- صقر الرشود... مبدع الرؤية  
الثانية

ط 1، منشورات: مجلة دراسات  
الخليج والجزيرة العربية / جامعة  
الكويت، رقم 6، مطبعة: كويت تايمز،  
كويت، 1980م، 282 ص في القطع  
الكبير.

85- الكويت والتنمية الثقافية  
العربية

سلسلة عالم المعرفة، ع 153،  
منشورات: المجلس الوطني للثقافة  
والفنون والآداب، مطبعة: الأهرام  
التجارية / قليوب، بمصر، الكويت،  
1991م، 288 ص من القطع المتوسط.

86- المسرح الخليجي... (تأثره  
بالمسرح العربي والعالمي... 1994م)

92 - الفنون الأدبية في الكويت...  
(دراسة نقدية). (41)  
ط 2، منشورات: المركز العربي  
للإعلام، مطبعة: شركة مطابع الوزن  
الصالحية، 153 ص من القطع الكبير.

### ● مراقبة الشؤون الثقافية

93 - قائمة الكتب المشجعة... (نشرة  
بيولوجرافية للكتب التي تم تشجيعها  
من المجلس الوطني للثقافة والفنون  
والآداب حتى نهاية 1983م). (42)  
منشورات: المجلس الوطني للثقافة  
والفنون والآداب، مطبعة: الوطن،  
الكويت، (د.ت)، 80 ص من القطع  
الكبير.

94 - قائمة المطبوعات العربية  
الصادرة في الكويت في الفترة 1977م  
- 1982م). (43)  
منشورات: المجلس الوطني للثقافة  
والفنون والآداب، مطبعة: الوطن،  
الكويت، (د.ت)، 460 ص من القطع  
الكبير.

### ● د. مرسل فالح العجمي

95 - اسماعيل فهد اسماعيل...  
(ارتحالات كتابية) سلسلة كتاب  
الرابطة، رقم 14، ط 1، منشورات:  
رابطة الأدباء في الكويت، الكويت،  
أبريل 2001م، 195 ص من القطع  
الكبير.

### \* مساعد الزامل، وأمجد زكي

96 - الفنان المسرحي الراحل محمد  
السريع (سفير الوداعة). (44)  
منشورات: المجلس الوطني للثقافة

سلسلة كتاب الرابطة، رقم 2، ط 1،  
منشورات: رابطة الأدباء في الكويت،  
مطبعة: دار الوطن، الكويت 1996م،  
151 ص من القطع الكبير.  
87 - المسرح الكويتي بين الخشبة  
والرجاء.

ط 1، منشورات: مؤسسة دار  
الكتب الثقافية، الكويت، 1978م،  
199 ص من القطع الكبير.

### ● محمد خضر

88 - تجربتي في المسرح المدرسي  
(د.ن)، الكويت، أغسطس 1992م،  
259 ص من القطع المتوسط.

### ● د. محمد مبارك بلال

89 - مقالات في النقد المسرحي  
(د.ن)، الكويت، 1994م، 157 ص  
من القطع الكبير.

### ● د. محمد مبارك الصوري

90 - الأدب المسرحي في دول  
الخليج العربية.... (رؤية تاريخية  
ودراسة فنية لمفهوم المسرح في  
الخليج العربي)  
ط 1، منشورات: سلسلة إصدارات  
مركز دراسات الخليج والجزيرة  
العربية / جامعة الكويت، مطبعة:  
جامعة الكويت، الكويت، 2000م، 205  
ص من القطع الكبير.

91 - الأدب المسرحي في الكويت  
ط 1، (د.ن)، مطبعة: حكومة  
الكويت، الكويت، نوفمبر 1993م، 281  
ص من القطع الكبير.

ط ١، منشورات: مكتبة شركة  
كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع،  
الكويت، ١٩٨٥م، ١٤٤ ص من القطع  
الصغير.

والفنون والآداب، والاتحاد الكويتي  
للمسارح الأهلية، الكويت، ٢٠٠٠م، ٢٤  
ص من القطع الصغير.

-ن-

-ي-

### • د. نديم معلا محمد

### • يوسف أسعد داغر

١٠٠ - معجم المسرحيات العربية  
والمعربة (١٨١٨م - ١٩٧٥م)  
منشورات: وزارة الثقافة  
والاعلام/ العراق، مطبعة: دار  
الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨م، ٧٢٣  
ص من القطع الكبير.

٩٧ - في المسرح... (في العرض  
المسرحي... في النص المسرحي -  
قضايا نقدية).  
ط ١، منشورات: مركز الاسكندرية  
للكتاب، الاسكندرية / ج.م.ع، ٢٠٠٠م،  
٢٩٦ ص من القطع الكبير.

### • د. نورية صالح الرومي

### • يوسف الشهاب

١٠١ - رجال في تاريخ الكويت ج ٢  
ط ١، (د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت،  
الكويت، سبتمبر ١٩٩٤م، ٣٣٦ ص من  
القطع الكبير.

٩٨ - الخطاب المسرحي في النقد  
الأدبي بالخليج العربي.  
ط ١، (د.ن)، بيروت، ١٩٩٩م، ١١٢  
ص من القطع المتوسط.

### • وليد أبو بكر

١٠٢ - رجال في تاريخ الكويت ج ٣.  
(د.ن)، مطبعة: حكومة الكويت،  
الكويت، ٢٠٠٠م، ٤٩٥ ص من القطع  
الكبير.

٩٩ - القضية الاجتماعية في المسرح  
الكويتي



العربي... (الكويت والبحرين... دراسة نقدية تأصيلية).

وفي الداخل حمل الكتاب العنوان التالي: القصة القصيرة في الخليج العربي... (الكويت والبحرين... دراسة نقدية تحليلية / دراسات أدبية).

منشورات: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة: دار صبح للطباعة والنشر، بيروت، 2000م، 810 ص من القطع الكبير.

حول الطبعة الثانية من هذا الكتاب قال الدكتور ابراهيم غلوم: «هذه قصة كتاب حالت ظروف طباعته المتعثرة دون المحافظة عليه بوصفه مرجعا رائدا وحيويا، بل جعلت منه كتابا مستباحا مهدور الحقوق، وقد رأيت الآن أن أعيد طباعته، وأن أضيف إليه وثائقه وملاحقه التي لم تنشر في الطبعة الأولى، وأن أنفتح متن الكتاب دون المساس بمنهجه وروحه ونظراته النقدية التأصيلية التي خرج بها في نهاية السبعينيات، ولعلّي بذلك أكون قد وفيت لضميري من ناحية، ولرغبة العديد من الأصدقاء الذين عبروا لي عن غير تهم الشديدة على أهمية الكتاب وحيويته من ناحية ثانية».

10 - الكتاب في الأصل أطروحة علمية جامعية للباحث الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، تقدم بها لجامعة تونس للحصول على درجة الدكتوراه في الآداب، عام 1983م.

11 - صدر هذا الكتاب التذكاري ضمن فعاليات ملتقى صقر الرشود المسرحي الأول الذي عقد في دولة الكويت.

12 - صدر هذا الكتاب بمناسبة انعقاد المهرجان المسرحي الأول لدول مجلس التعاون الخليجي في دولة الكويت في

1 - د. ياسر يوسف عبدالمعطي، ود. عبد المجيد عبود مهنا، علم الببليوجرافيا والضبط الببليوجرافي، ط 1، منشورات مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 1998، ص 9.

2 - حسن محمد عبد الشافي، وجمال عبد الحميد شعلان، الاعداد الببليوجرافي للمواد المكتبية (مقدمة الفهرسة والتصنيف)، منشورات: الدار الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984م، ص 7.

3 - المصدر نفسه، ص 7.

4 - أبو بكر محمود الهوش «المدخل إلى علم الببليوغرافيا، ط 1، منشورات: قطاع الكتاب والتوزيع والاعلان والمطابع، طرابلس / ليبيا، 1981م، ص 7.

5 - د. أحمد بدر، اصول البحث العلمي ومناهجه، ط 8، منشورات: وكالة المطبوعات، مطبعة: دار غريب للطباعة، الكويت، 1986، ص 215.

6 - د. عبدالله الشريف، معجم مصطلحات علم المكتبات والمعلومات، ط 1، منشورات: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس / ليبيا، 1980، ص 5.

7 - د. ياسر يوسف عبدالمعطي. تصنيف مصادر المعلومات (أسسه وتطبيقاته التقنية الحديثة) ط 1، منشورات: مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، 2000، ص 9.

8 - د. عمّار بوحوش، ود. محمد محمود الذّينبيات، مناهج البحث العلمي (أسس وأساليب)، ط 1، منشورات: مكتبة المنار للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، 1989م، ص 49.

9 - صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب تحت عنوان: القصة القصيرة في الخليج

13 - صدر هذا الكتاب التذكاري بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على تأسيس فرقة المسرح العربي في دولة الكويت .

14 - الكتاب يرصد السيرة الذاتية للفنان الراحل عبدالعزيز المسعود .

15 - الكتاب في الأصل رسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث - د. حبيب غلوم لجامعة ما نشستر في المملكة المتحدة لنيل درجة الدكتوراه في المسرح .

16 - الكتاب في الأصل بحث جامعي تقدم به الباحث لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية من المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون / القاهرة ، تحت اشراف أ.د. أحمد زكي .

17 - يعد هذا الكتاب واحدا من أهم المرجعيات الخاصة بالحركة المسرحية الكويتية .

18 - يشتمل هذا الكتاب على تقديم بقلم عبدالعزيز عبدالله الصرعاوي وزير الشؤون الاجتماعية والعمل ... ويعد من الناحية التاريخية الاصدار الأول ، والمرجع الأساسي لطلبة مركز الدراسات المسرحية الذي أنشأته وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بدولة الكويت . وتولى الاشراف عليه الاستاذ زكي طليمات .

19 - الكتاب عبارة عن بحث أكاديمي تقدم به الباحث لنيل درجة البكالوريوس في النقد والأدب المسرحي / المعهد العالي للفنون المسرحية / وزارة الاعلام ، بدولة الكويت ، عام 1980 ، تحت اشراف أ.د. إبراهيم سكر .

20 - صدر هذا الكتاب في إطار فعاليات مهرجان المسرحي الثالث لدول مجلس التعاون الخليجي ، ويشتمل على الأبحاث التي قدمت للمهرجان ، وكذلك على المناقشات التي دارت في هذا الملتقى .

21 - بذل الدكتور سيد علي اسماعيل

جهدا كبيرا في جمع مادة هذا الكتاب ، حيث يرصد فيه نشأة وتطور المعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت ، وأهم الأعمال المسرحية التي قدمها الطلبة - كمشاريع فنية وثقافية - خلال سنوات دراستهم في المعهد .

22 - الكتاب لا يحمل أية إشارة تدل على تاريخ طباعته ، ولكنني أعتقد أنه صدر في عام 1990 م .

23 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس ، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل سالم الفقاع بالمهرجان .

24 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس ، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل كاظم القلاف بالمهرجان .

25 - صدر هذا الكتاب في الذكرى الأربعين لرحيل الفنانة القديرة عائشة إبراهيم .

26 - صدر هذا الكتاب التذكاري في ذكرى رحيل الفنان كاظم القلاف .

27 - صدر هذا الكتاب على هامش مهرجان الكويت المسرحي الخامس ، بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل عدنان حامد بالمهرجان .

28 - صدر هذا الكتاب التذكاري في ذكرى رحيل الفنان عبدالله خريبط .

29 - هذه المعلومات حصلت عليها شخصيا من الباحث الدكتور عبدالرحمن بن زيدان مؤلف الكتاب ، وذلك حينما التقيته في دولة قطر ، بتاريخ 4 - 10 - 2001م ، في إطار فعاليات الدورة السابعة لمهرجان المسرح لدول الخليج العربية ، دون الاطلاع على الكتاب نفسه ، نظرا لعدم توفره في دولة الكويت .

30 - حاولت الحصول على هذا الكتاب ، ولكنني لم أنجح في ذلك لعدم توفره في كل المكتبات التي بحثت فيها في دولة

والآداب بالتعاون مع إدارة الثقافة بالأمانة العامة لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، في دولة الكويت، خلال الفترة من 13 إلى 14 ديسمبر 1995م.

37- يشتمل الكتاب على مجموعة من الأبحاث العلمية التي قدمت ضمن فعاليات المؤتمر الدولي الأول لطفل الروضة بدولة الكويت، الذي نظمه قسم علم النفس بكلية التربية الأساسية/ الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، خلال الفترة من 13 إلى 15 أبريل 1998م.

38- هذا الكتاب عبارة عن إصدار تذكاري، تبنت فرقة مسرح الخليج العربي نشره بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على تأسيس الفرقة.

39- صدر هذا الكتاب بمناسبة مرور 25 عاما على استقلال دولة الكويت، وهو طبعة مزيّدة ومنقحة.

40- هذه المعلومات حصلت عليها شخصيا من الدكتور محمد حسن عبدالله، دون الاطلاع على الكتاب نظرا لنفاذه من الأسواق، وعدم وجوده في المكتبات.

ولعل هذا الأمر يستدعي من المسؤولين، والمعنيين عن الحركة الثقافية والفنية، والصحفية في دولة الكويت، ضرورة العمل على إعادة طباعة هذا الكتاب مرة ثانية بوصفه أول ببلوجرافيا توضع في الكويت، ونظرا لأهميته في مجال البحث العلمي.

41- صدرت طبعته الأولى عام 1989م.

42- في تقديري أنه صدر عام 1984م.

43- في تقديري أنه صدر عام 1983، أو في عام 1984.

44- صدر هذا الكتاب التذكاري على هامش مهرجان الكويت المسرحي الرابع (27 مارس - 5 أبريل 2000م) بمناسبة تكريم اسم الفنان الراحل في المهرجان.

الكويت. انما حصلت على هذه المعلومات من كتاب خالد سعود الزيد، (المسرح في الكويت.. مقالات ووثائق)، ص 442. حيث أشار الزيد إلى أنّ هذا الكتاب تعرض إلى مسرحية الحاجز لغرفة مسرح الخليج العربي، حينما عرضت هذه المسرحية في القاهرة، في يوليو 1966م.

31- صدر هذا الكتاب بمناسبة مرور عقدين على تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، ويشمل على أسماء أعضاء الفرقة، وتاريخ انتسابهم، وأهم الاعمال المسرحية التي قدموها بالفرقة، وخارج الفرقة.

32- صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في السلسلة ذاتها تحت رقم 25، بتاريخ: يناير 1980م، وكانت تقع في 588 صفحة من القطع المتوسط.

وقد أعاد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب طباعة هذا الكتاب مرة ثانية تحت رقم 248، أغسطس 1999م.

33- مادة هذا الكتاب في الأصل عبارة عن اختيارات لعدد من المقالات الصحفية التي سبق للكاتبة أن نشرتها في: مجلة الكويت، ومجلة اليقظة، ومجلة مرآة الأمة، ومجلة النهضة، بالإضافة إلى مجلات وصحف أخرى.

34- الكتاب في الأصل عبارة عن بحث أكاديمي / جامعي، تقدم به الباحث لجامعة كيف بالاتحاد السوفياتي (السابق) لنيل درجة الدكتوراه في فن الاخراج والتمثيل المسرحي.

35- التعريف بالمسرح الكويتي في هذا المجلد جاء في الصفحات التالية: (1355، 1356، 1357، 1358، 1359).

36- يشتمل الكتاب على مجموعة الأبحاث والمناقشات التي قدمت للندوة البحثية في الملتقى الأدبي الرابع، التي نظمها المجلس الوطني للثقافة والفنون

# المسرح الشرطي

قراءة  
نقدية

(ماير خولا نموذجاً)

لقد ظهر فن الإخراج بمفهومه المعاصر في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد كرونك وراينهاردت في ألمانيا وانطوان في فرنسا وجوردن كريج في إنجلترا، ولينسكي، ستانيسلافسكي ودانتشنكو وفاختانجوف في روسيا، حيث استطاع هؤلاء المخرجون بتجاربهم الفنية أن يخضعوا فن الإخراج إلى قوانين مثل سائر الفنون الأخرى كالأدب والموسيقى، مما أحدث طفرة كبيرة في فن المسرح وأصبح علماً يدرس من بعدهم. إلا أن هذا النهج لم يحل كثيراً من المعضلات التي تواجه الأجيال المعاصرة لهم. ومن ثم ظهرت حركات التمرد على هذا النهج غير المرن. وكان على رأس هؤلاء

• بقلم د. عطية العقاد

المعهد العالي للفنون  
المسرحية / الكويت



والروسي ليونيد اندرييف (1871 - 1919)، مع الروسي فيودور سولوجوب، إلى جانب النرويجي ابسن، بلوك بـجـوار (Przybyszewski)، والروسي الكسندر بلوك (1880 - 1921)، بالإضافة إلى الكاتب البولوني ستانيسلاف بشيشسكي (1868 - 1927)، ريميـزوف (Remisow)، وهكذا. (2).

وبدأ مايرخولد يمارس وينظر لهذا المسرح اعتباراً من سنة 1906، حاول منذ هذه الفترة وضع نظرية متكاملة تضم كل عناصر العرض المسرحي. أما ما عرف عنه باسم البيوميكانيك - وضع منهجه سنة 1922 - فإنه لم يزد عن مجرد عنصر من عناصر منظومة مسرحه الشرطي، يختص ببرنامج تدريب الممثل الذي يلائم الجماليات الجديدة للمسرح الشرطي.

### مايرخولد (1874 - 1940)

ولد فسييفولود مايرخولد (Wsewolod Emilijewitsch Meyerhold) في 10 فبراير سنة (1874) بمدينة بنزا الروسية في أسرة رجل أعمال ألماني الأصل. واسمه الأصلي (Karl Theodor Kasimir Meiergold) «كارل تيودور كازيمير مايرجولد» (3). حصل على الجنسية الروسية عندما كبر واعتنق المذهب المسيحي الأرثوذكسي، وانتقى لنفسه اسم فسييفولود. أنهى الدراسة الثانوية والتحق بكلية الحقوق في جامعة موسكو. ولكنه تخطى عن الدراسة وانتسب إلى معهد

مايرخولد (أو كما ينطق بالروسية مايرخولد). وقد دعت حاجة هؤلاء الشباب البحث عن أساليب جديدة لإعطاء إمكانية كبيرة في تنوع أشكال العروض المسرحية (1).

لم يكن إذن من قبيل المصادفة أن يقوم بعض المخرجين بالكفاح ضد الأساليب الطبيعية والبحث عن أشكال جديدة يعرضون بها مشاهدهم ولم يكن الأمر مجرد موضة مناسبات وإنما دفعهم إلى ذلك عملية التطور التاريخي، ذلك التطور الذي مهد لطرق إخراجية جديدة تركت انطباعات قوية عند الجمهور، بعد أن تسلت الكلمة إلى المسرح وظلت تنساب بين ثناياه حتى كونت لها كيانا مستقلاً له بناؤه الخاص وقواعده الخاصة. ليس هذا فحسب وإنما تكون حول هذا الكيان الوافد نظريات متنوعة ومناهج خاصة به، ولم تكف بهذا بل طغت على المسرح، مما جعل البعض يعتقد أن الدراما هي المسرح والمسرح هو الدراما. وقد حظيت الدراما على امتداد تاريخها باهتمام فاق بكثير الاهتمام بفنون المسرح. لهذا انبرى بعض رجالات المسرح للدفاع المستميت عن فنون المسرح بهدف إيقاف عملية انفصال حميمية المسرح وإعادة بعث وحدة المسرح من جديد، ومن ثم أجروا محاولات لإعادة المسرح للمسرح، والمسرح الشرطي لمايرخولد إحدى هذه المحاولات الكبرى الجادة الذي يقترح تكتيكاً بسيطاً يتيح إمكانية إخراج أعمال البلجيكي ميتزلنك (1863 - 1927) إلى جوار فيداكند الألماني (1864 - 1918)،

مقته للمنهج الطبيعي ولمدرسة ميننجن الألمانية (5) التي تحتل قدرا كبيرا في منهج ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني والبحث عن وسائل تعبيرية جديدة تتجاوز أسلوب ميننجن الطبيعية ومن ثم المسرح الفني الذي استمد منهجه من مسرح ميننجن. والمبدأ الأساسي في هذا المنهج، هو الدقة في استنساخ الطبيعة فكل شيء على خشبة المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان، بما في ذلك استخدام الماء الحقيقي في إظهار الشلالات أو سقوط الأمطار. ويتقيد المسرح الطبيعي في إخراج المسرحيات التاريخية بقاعدة تحويل خشبة المسرح إلى معرض لأدوات العصر المتحفية الحقيقية، أو على أقل تقدير، المنسوخة عن رسوم العصر، أو حسب الصور الفوتوغرافية الملتقطة في المتاحف (6).

ولكي يحقق مايرخولد طموحاته، كون فرقة مستقلة جواله، تجوب القرى والمدن، وأخذ في إخراج أعمال هذه الفرقة يتخلص تدريجيا من منهج ستانيسلافسكي ويخطو خطى حثيثة نحو مبادئ المسرح الشرطي، مستعينا بتقاليد المذهبين الرمزي والانطباعي السائدتين آنذاك في الأدب. ولم يكف مايرخولد عن الهجس بالتجديد والبحث عن تجلياته حتى أصبح منهجه الشرطي أكثر وضوحا، مما جعل اسم مايرخولد في العشرينات مرادفا للمسرح الطليعي (7).

وبعد أن ذاع صيته التجديدي، حاول ستانيسلافسكي استقطابه مرة أخرى وأسس له أول استوديو

الفيلهارموني الذي كان يترأسه دانتشنيكو. وقد تم قبوله في السنة الثانية. وبعد أن أنهى دراسته بالمعهد التحق بفرقة مسرح موسكو الفني فور تأسيسه عام (1898). وقام في هذه الفرقة بأداء ثمانية عشر دورا. وبدأت تلمع موهبة مايرخولد الإخراجية منذ أن كان طالبا بالمعهد من خلال إخراج بعض المشاهد التطبيقية الدراسية. وقد تلمذ على يد ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني. ولكن سرعان ما أحس بحالة عدم رضى لوجوده في مسرح موسكو الفني لعدم مرونة المنهج الذي يتخذه ستانيسلافسكي في معالجة العروض المسرحية. ويرى أن هذا المسرح يحصر نفسه في التعبير عن القيمة الجمالية في الوقت الذي لا يعير فيه القيمة المعرفية اهتماما كافيا. يترك مايرخولد مسرح موسكو الفني عام (1902)، بعد أربع سنوات من تأسيسه، بسبب معارضته الدائمة لاتجاه ستانيسلافسكي، وقد تأسست نظريته على رفض الطبيعية، وترتكز فكرته على قاعدة أن الفن «صياغة وصناعة». ويتميز مايرخولد عن أقرانه بالضجيج الشديد الذي أحدثه من خلال معارضته العاصفة لاتجاه ستانيسلافسكي الطبيعي، وجراته الشديدة في ذلك الوقت لاستبدال منهجه بمنهج جديد كان له عظيم الأثر في التيارات الإخراجية المعاصرة التي مازال يتردد صداها حتى اليوم عند المخرج الإيطالي يوجينيو باربا (4).

إن الذي هدى مايرخولد إلى أسلوب المسرح الشرطي حقيقة، هو

الخلافاً ليعود إلى الأعمال التي مازالت قيد البحث والتجريب لا يصلح عرضها على المسارح الجماهيرية العريضة، وإنما هي تحتاج لنوعية خاصة من الجمهور.

انتقل بعد ذلك إلى العمل في المسارح الامبراطورية، وأعاد تأسيس استوديو أطلق عليه «استوديو يورودينسكي التجريبي». انصبت اهتمامات هذا الاستوديو على دراسة تكنيك الحركة على خشبة المسرح، والمبادئ الأساسية لتقنية أداء الكوميديا ديلارتي.

وتعتبر التجارب التي أجراها مايرخولد في هذا الاستوديو الأساس الذي سيقوم عليه مسرحه الشرطي والتي تركت تقنياتها تأثيراتها بعد ذلك في أجيال المسرحيين الطليعيين الذين ورثوا تقنياته وأفكاره المسرحية عبوراً ببريشته ومروراً بجروتوفسكي وانتهاء بالإيطالي يوجينيو باربا.

وفي أعقاب ثورة أكتوبر الاشتراكية تسلم مايرخولد منصب رئيس القسم المسرحي في هيئة التعليم الشعبي، وي طرح برنامج «أكتوبر المسرحي» الذي يهدف إلى تثوير مضمون العروض وأشكالها تثويراً شاملاً.

في هذه المرحلة سعى مايرخولد بكل جهده إلى تحطيم الأشكال المألوفة لمسرح اللعبة، وسعيه نحو تنظيم الساحة المسرحية بصورة تساعد على خلق اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج، وهذا ما دعاه إلى أن يبحث عن وسائل تعبير متنوعة وغير مألوفة وإلى إدخال الآليات المتحركة

بالمسرح الفني سنة 1905، وسهل له وسائل البحث لتحقيق تجاربه المسرحية. ووفق مايرخولد يطبق المفهوم الشرطي في الإخراج والتمثيل - موضوع الدراسة - عرض في هذا الاستديو عرضين من إخراج أحدهما لمتريليك والثاني لهاوبتمان، وكان طابع هذه العروض ما يلي:

- البساطة المعبرة في الديكور.  
- توظيف الموسيقى والإضاءة للتعبير عن أفكاره.

- أطلق الفراغ المسرحي مجرداً بحيث يعطيه الفنان الصفة المكانية والزمنية التي يريدها.  
- العودة إلى أساليب الأداء التمثيلي الكلاسيكي عند اليونان.

ولكن سرعان ما رأى ستانيسلافسكي في هذا المنهج الشرطي خطورة على بناء الممثل الحقيقي، فهو لا يتصور أن التمثيل الظاهري يكفي وأنه لا يزيد عن لوحة زيتية أو تصويراً خارجياً، ويرى أنه لا غنى عن التجربة الداخلية في الأداء وبالتالي أغلق الاستوديو(8).

بعد إغلاق مسرح الاستوديو دعت الممثلة الشهيرة كوميسار جيفسكايا للعمل عندها بمسرحها في بطرسبورج ويستأنف مايرخولد تجاربه الإبداعية في هذا المسرح. ويعتبر العرض الشعبي للكسندر بلوك أهم أعمال مايرخولد في مسرح كوميسار جيفسكايا، ولكن نزعته التجديدية وطبيعته المتمردة الجامحة جعلت الخلاف يدب بينهما أيضاً، وتتخلى كوميسار جيفسكايا عن خدماته في مسرحها في عام 1907، ويتصور مايرخولد أن السبب في هذا

كان يدفعها هدف واحد يتمثل في البحث عن ماهية المسرح وربطه بالفن، بالإضافة إلى فصله عن الأدب. وهذا ما أوجد فكرة التقارب بين المصطلحين. وعلى كل حال كانت هذه هي الفكرة التي تشغل مايرخولد حين تحدث عن «إعادة المسرح للمسرح».

والواقع أن مايرخولد لم يتعامل مع الشرطية كأسلوب فقط، وإنما كانت بالنسبة له جزءاً من نظرة جديدة للمسرح تعتبر أن الإخراج عملية إبداعية تتخطى تصوير النص بشكل حرفي، وقراءة جديدة للنص المسرحي تستند إلى بنية العمل. وقد أدى توجهه هذا إلى تقديم نصوص من الماضي برؤية جديدة، وإلى توسيع اليرتوار المسرحي.

من أهم عناصر منهجه الجديد دعوته إلى تحرير الفن المسرحي من الطارئ عليه، من الإضافي الزائد والإبقاء على جوهر المسرح واعتماد وسائل التعبيرية للغة الخاصة به النابعة منه، والتركيز على الحركة الجسدية، واعتبارها أكثر وسائل التعبير المسرحي فعالية، أما موقفه من النص الدرامي، فقد أباح لنفسه مشروعية تكييفه والتصرف فيه إضافة أو حذفاً أو إعادة ترتيب للبنى الدرامية، بل واعتباره مجرد خلفية للحركة، بمعنى إقصاؤه إلى المستوى الثاني في تراتبية العرض المسرحي. ولهذا طالب بأن يُدرب الكاتب المسرحي أولاً على كتابة مسرحيات إيمائية قبل الشروع في كتابة مسرحيات حوارية. وهكذا وضع الحركة في مواجهة الكلمة، في مواجهة المعاشة التي ألح عليها

والسينما والراديو على العرض المسرحي، وإلى استخدام التكوينات العارية بدلاً من الديكورات المرسومة. يطبق الأسلوب الانطباعي مستخدماً اللون نغمة دالة رئيسية، ويستغني عن الستار والأضواء الأمامية ليحل مكانهما البروسينيوم (مقدمة خشبة المسرح البارزة). وقد اتهمه النقاد في مرحلته الأخيرة باتجاهه نحو النزعة الشكلية والصوفية والنزعة الذاتية. مما أدى إلى إغلاق مسرحه عام 1938 في العهد الستاليني واعتقاله أثر وشاية كاذبة في عام 1939 وصدر حكم ضده بالسجن الانفرادي لمدة عشر سنوات، ولكنه أعدم في اليوم التالي في 2 فبراير سنة 1940. وقتلت زوجته الثانية الممثلة «زينaida رايقة» بعد أن تعرضت في شقتها للطعن الوحشي حتى الموت (9).

## الشرطية

أسهم عدد كبير في نحت وظهور مصطلح الشرطية (10) في روسيا، وبالرغم من ذلك ارتبط هذا المصطلح باسم مايرخولد، تماماً مثلما ارتبط مصطلح المحمية باسم بريشت، ربما لضخامة الدور الذي قام به كل منهما في صقل وبلورة مصطلحيهما، وقد واكب ظهور مصطلح الشرطية مصطلح آخر عرف بالأسلية في الغرب في بدايات القرن الماضي، وقد اختلط على البعض استخدامهما بمعنى واحد، حتى على فناني الشرطية أنفسهم بسبب وجود أوجه تشابه كثيرة بينهما. ويبدو أن توجهات فناني المسرح في تلك الفترة



يسمح بإقحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في الدراما المسرحية، دون العمل على تخريب قدرة المتفرج على تعرف ما يجري أمامه (12).

## الطريق إلى المسرح الشرطي

بدأ الطريق إلى المسرح الشرطي عن طريق النضال ضد الطبيعية التي كانت قد تسيدت في تلك الفترة والتي حرصت على نسخ ما في الحياة، بكل ما تحمل من تفاصيل دقيقة، والسعي إلى عرض كل شيء مهما كلف الأمر، والخوف من السر وعدم إكمال القول حتى النهاية. كل هذا قد حول المسرح - من وجهة نظر الشرطيين - إلى مجرد تصوير لكلمات الكاتب. مما تسبب في النهاية في تراجع العملية الفنية أمام الفوتوغرافية الشديدة. لقد عادى المسرح الطبيعي والواقعي عدد كبير من المسرحيين الذين رأوا أن المسرح الواقعي قد أبعد الناس عن الفن، وأن الفن أرقى بكثير وأسمى من عناصر الحياة اليومية، لأن الفن وليد الإدراكات الروحية العليا لما وراء الظاهر والحقيقة المادية الظاهرة. وأدى ذلك إلى تكوين نظرة مثالية للفن بدلا من الاستناد على نسخ الواقع وتقليصه في صورة مصغرة على خشبة المسرح.

ومن أهم الأسباب التي جعلت فناني المسرح الشرطي يهجرون الطبيعة، أنهم رأوا أن أصحاب هذا التيار يتصورون عدم قدرة المتفرج على التخيل، بالإضافة إلى عدم قدرته على تفهم الحوار الذكي على خشبة

ستانيسلافسكي. وهذا هو المنطق الذي ارتكز عليه مايرخولد في نظريته الإخراجية التي استطاع من خلال محاولاته وتجاربه أن ينشئ لها منهجا محددا في الإخراج يشمل بطبيعة الحال عناصر العرض المسرحي بصورة مخالفة للتقاليد المعروفة من قبل (11).

ويرى بعض النقاد أن منطق الدراما نفسه يستند إلى مبدأ الشرطية، ذلك لأن الدراما هي عبارة عن عالم مصنوع، يجمع بين بعض الخصائص الطبيعية، بالإضافة إلى وسائل التوصيل، ممزوجة ببعض الأحداث والأفعال المرتبطة بزمن محدود. وكل هذه العناصر تتحد لتكون كيانا موازيا للواقع، لا للواقع نفسه، بل لما هو محتمل في الواقع. والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل بخياله من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذي يسعى إليه على الدوام، وهو البحث وراء المحتمل في عالمنا الواقعي. ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعي ليصبح عالم الاحتمال، أي عندما ينتقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحي.

فالمتفرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عالمه الواقعي، أو ليرى شخوصا انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا.

إذن الأداء المسرحي يقدم إلى المتفرج عالما مصنوعا، ولذلك فهو



المسرح وليؤكد لنا بأنه ليس الحالة الفريدة التي ترفض أسلوب ستانيسلافسكي في معالجاته الإخراجية، وإنما يشاركه تشيخوف في رفضه للمسرح الذي اختار لنفسه طواعية أن يكون حبيسا للمضاهاة بواقع الحياة، تلك النظرة التي لا تحقق الانطلاقة الشعاعية التي تنشدها طليعة الفنانين الشبان الذين يحلمون بمسرح جديد:

«كان أحد الممثلين يروي لتشخوف الذي يحضر للمرة الثانية فقط بروفات «النورس» (11 سبتمبر 1898) في مسرح موسكو الفني، كيف أنه، في «النورس» ستنفق الضفادع، وتئز اليعاسيب، وتعوي الكلاب خلف خشبة المسرح.

وسأل أنطون بافلوفيتش باستياء: شيء واقعي.

- واقعي - ردد أنطون بافلوفيتش ضاحكا ضحكة قصيرة، ثم أردف بعد لحظة صمت - خشبة المسرح فن - ثمة لوحة لكراسكوي صورت فيها الوجوه على نحو رائع. ما رأيك لو أننا قصصنا من أحد الوجوه الأنف المرسوم، ووضعنا عوضا عنه أنفا حيا؟ إن الأنف «واقعي» (14) أما اللوحة فقد فسدت.

ويفتخر أحد الممثلين بأن المخرج يريد في نهاية الفصل الثالث من «النورس» إدخال جميع الخدم، وامرأة تحمل طفلا باكيا إلى خشبة المسرح. فيقول أنطون بافلوفيتش:

- لا تفعلوا. إن هذا يعدل سقوط غطاء البيانو في الوقت الذي تعزفون عليه Pianissimo.

ويحاول ممثل آخر الاعتراض

المسرح. من هنا انكب أصحاب الطبيعية - عند إخراجهم مسرحيات أبسن على وجه الخصوص - على التحليل الدقيق المضني للحوار في أعماله، مما أساء هذا التحليل إلى مؤلفات الكاتب النرويجي وأكسبها طابعا مملا بكثرة الإطناب والتعنت. فالمسرحية في منهجهم الإخراجي تُجزأ إلى عدد من المشاهد، وكل جزء من هذه الأجزاء المنفصلة يحلل بالتفصيل. وبعد أن ينجز المخرج هذا التحليل المفصل لمشاهد الدراما الدقيقة وينتهي من تعميقها، يبدأ بلصق الأجزاء التي تم تحليلها بالتفصيل مرة أخرى كل واحد. وهكذا، فالمخرج الطبيعي عندما يتغلغل في تحليل الجزئيات الصغيرة لا يرى لوحة الكل الواحد، وبالتالي قد يطول عرض مشهد ما أكثر مما ينبغي، علما بأنه قد يكون في تصور الكاتب مشهدا خاطفا، وبالتالي يصبح عبئا على المشهد التالي الذي يعتبره الكاتب بالغ الأهمية. ومن هنا يتسرب الملل إلى المتفرج الذي ينشغل لفترة أطول بما هو ليس ضروريا ولا يستطيع متابعة المشهد ذي الأهمية بالارتياح المفروض. ويضرب لنا مايرخولد مثلا لهذا الإخلال بانسجام الكل الواحد، بما أحدثه مخرج المسرح الفني في معالجته الفصل الثالث - يقصده ستانيسلافسكي - من «بستان الكرز» (13).

ويستشهد مايرخولد بالحديث الذي جرى بين تشيخوف وأحد الممثلين في مسرحية «طائر البحر» النورس، يظهر فيه امتعاض تشيخوف من الأسلوب الواقعي في

بقوله:

- ولكن يحدث غالباً في الحياة أن تنطلق الـ Forte أثناء الـ Pianissimo بصورة لا تتوقعها أبداً فيجيبه أنطون بافلوفيتش:

«أجل، خشبة المسرح تتطلب شرطية معينة، فأنتم لا تملكون حائطاً رابعاً: عدا ذلك فإن خشبة المسرح فن، وهي تعكس خلاصة الحياة، لا الحياة نفسها. لا ضرورة لإدخال أشياء زائدة على خشبة المسرح». لقد أوحى إبداع تشيخوف بمسرح المزاج الذي لا يكمن سره في الصراخ، أو عواء الكلاب، أو في الأبواب الحقيقية. وإنما يكمن سره في إيقاع لغته» (15).

وهكذا كان أصحاب المسرح الشرطي يرون أن المسرح الطبيعي يبحث دون كلل عن حائط رابع وذلك ما قاده إلى عدد من اللامعقوليات. ولقد فند مايرخولد في مقالات عديدة عيوب ومساوئ المسرح الطبيعي والقبح الذي يتولد من خلال استخداماته بدءاً من الدراما (النص) عبوراً بالمناظر والمؤثرات الصوتية والملابس وأداء الممثل. وسبح مسرحه في الاتجاه المضاد لهذه العناصر فولد المسرح الجديد. المسرح الشرطي. من خلال هذه النظرية الجمالية.

## II - الإسهامات النقدية في خلق المسرح الجديد:

يعود الفضل إلى الحركة النقدية في روسيا في هجومها على المذهب الطبيعي والتبشير بالمسرح الجديد،

وكان أكبر مناضل هاجم المسرح الطبيعي على خشبة المسرح هجوماً عنيفاً هو الناقد كوجيل. لقد كشف هذا الناقد في مقالاته عن دراية عميقة بأمور التكنيك، وعلم بتبدلات التقاليد المسرحية التاريخية، وقد ألقت مقالاته من هذه الناحية كنزاً بالغ القيمة.

كانت إسهاماته النقدية إرهاباً بظهور المسرح الشرطي، وخصوصاً عندما يحاول فيها بحماسة كبيرة تنفيذ كل ما هو زائد في المسرح، وكل ما ابتدعه كرونك. مخرج الميئينجين - للمسرح. إلا أنه في الوقت نفسه يتعذر فيها تبين المسرح الذي كان يحلم به كوجيل تبيناً واضحاً، ففي نظريته إرهابات تبشر بمسرح جديد، لكنه لم يكن يملك الرؤية المتكاملة، ولم يضع تصوراً محدداً لشكل المسرح الجديد، غير أنه اكتفى بتنفيذ ما يرفضه في المسرح الطبيعي دون أن يضع بديلاً لهذا المسرح، مما جعل مايرخولد يتساءل، عما إذا كان يريد وضع التكنيك الشرطي بدلاً للتكنيك المعقد في المسرح الطبيعي.

ويعتبر الكاتب الروسي فاليري بريوسوف V. Briossow من أهم المنظرين للشرطية في المسرح من خلال طرحه عام 1902 لفكرة مسرح العرف الواعي - La Convehion con-sciente. وقد قصد بذلك أن تستخدم الأعراف المسرحية في العرض بشكل واعي ومقصود ومعلن مما يؤدي إلى ما يسمى اليوم بإعلان المسرحية. استثمر المخرج مايرخولد هذه الفكرة في أعماله المسرحية ونظر لها أيضاً في كتاباته عن المسرح سنة 1906،

وتلاه المخرج الكسندر تايوف A. Tairov (1885 - 1950) الذي اختلف معه في الأسلوب، لكنه اتفق معه على رفض الطبيعية.

ويذكر أن فاليري بريوسوف أول من أشار في روسيا إلى طرق جديدة في التصوير الدرامي. وهو يدعو للانتقال من الحقيقة غير الضرورية في المسارح الحديثة إلى الشرطية الواعية. فهو من وضع الممثل في المقام الأول، معتبرا إياه أهم عنصر على خشبة المسرح، ذلك لأن الفنان على خشبة المسرح بالنسبة له، مثل النحات إزاء كتلة الصلصال: كلاهما عليه أن يجسد في شكل ملموس المضمون نفسه، أي نفحات روحه وأحاسيسها. فإذا كانت مادة عازف البيانو هي أصوات الآلة التي يعزف عليها ومادة المغنى صوته فإن مادة الممثل هي جسمه ونطقه وتعابير وجهه وإيماءاته. والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص. ويرى أن الشرطية تساوي الفن حيث يقول: «حيثما توجد الشرطية يوجد الفن».

على كل الأحوال إن إسهامات النقد المسرحيين ضد الطبيعية، قد هيأت تربة ملائمة للاختيار في الوسط المسرحي. ومع هذا فإن مؤسسي المسارح الشرطية يدينون ببحثهم عن طرق جديدة للدعاية إلى أفكار الدراما الجديدة (16).

## 2. الإسهامات الدرامية في خلق المسرح الشرطي؛

بالإضافة إلى أعمال تشيخوف

التي حولت المسرح الطبيعي نحو المزاجية والإيقاع الموسيقي يقف الكاتب البلجيكي موريس ميترلينك (Maurice Maeterlinck) (1862 -

1949) في محل الصدارة في الإسهام نحو المسرح الشرطي، فقد قدم موريس ميترلينك، طيلة عشر سنوات، عددا كبيرا من المسرحيات التي كانت تثير الاستغراب، خاصة لدى ظهورها على خشبة المسرح. ولقد كان ميترلينك يبدى عدم رضاه، لأن مسرحياته غالبا ما تخرج على خشبة المسرح على نحو معقد. والحق أن مسرحياته ببساطتها المتناهية ولغتها السهلة ومشاهدها القصيرة المتعاقبة تعاقبا سريعا كانت تتطلب نوعا جديدا من التكنيك. إن ميترلينك يريد أن توضع مسرحياته على خشبة المسرح في غاية البساطة لئلا يعرقل إخراجها خيال المتفرج في إكمال ما لم يُقَلْ حتى النهاية. فضلا عن ذلك، يخاف ميترلينك من أن ينصب جهد الممثلين - الذين اعتادوا على الأداء في ظروف خشبات المسرح الطبيعي - على الناحية الخارجية من أدوارهم فيطمسون بذلك العالم الداخلي الأكثر جوهرية ورفاهة تراجيدية. كل هذا قد دفع ميترلينك إلى التفكير بأن تراجيدياته تتطلب حدا أقصى من السكون يضاهي سكون عرائس الماريونيت. وقد اعتاد ميترلينك التلميح بضرورة وجود مسرح جديد «مسرح شرطي» ذي تكنيك مختلف. وكان يرى ميترلينك أن التراجيديا لا تحتاج إلى صراخ وعويل يمزق نياط القلوب بقدر ما تحتاج إلى أن تؤدي بصوت

منخفض. ويرى أن المسرح الساكن ضروري وفي الشكل الأكثر هدوءاً وسكوناً (17).

### 3. مقدمات المسرح الشرطي في الإخراج المسرحي؛

لم تكن الخطوات نحو المسرح الشرطي تسير في طريق رأسي تصاعدي تنتهي ذروته عند مايرخولد، وإنما كانت تتوزع أحياناً بصورة أفقية على شكل متوازيات لنفس الخطوات التي كان يسير فيها مايرخولد زمنياً وحرفياً، وفي أحيان أخرى كانت تسير في شكل حلقات متتابة، تتقاطع أحياناً وتختلف أحياناً في بعض تفاصيل وجزئيات الوسائل ولكنها لا تختلف على الهدف والمضمون، والتخلص من الزوائد التي يرونها قد أقحمت على فن المسرح وأثقلته عن أداء مهمته، كما أساءت إلى فطنة المتلقي. واتفقوا جميعاً على البحث عن أشكال تعبيرية جديدة تعويضاً عن الأساليب التقليدية وكانت النظرة الجديدة تعتمد على تكنيك الممثل وقدراته التعبيرية عن طريق استغلال جسمه كمادة خام يشكلها كيفما شاء ويعطي بهذه التكوينات إحياءات كثيرة تعوض عن الكلمة من ناحية وعن المناظر من ناحية أخرى، كما حرص هذا المسرح الجديد على إزاحة النص وتهميشه، بل واعتباره مجرد خلفية أو مادة أولية في الوقت الذي يعتمد فيه على الممثل ويحرص على الحميمية بين الممثل والجمهور. وكان من بين هؤلاء تري تاكوف الذي كان

ينظر إلى العلاقة بين الممثل والجمهور نظرة خاصة، حيث كان ينظر إلى الممثل على أنه منظم نشيط من الناحية الاجتماعية لجموع الشعب، وتحويل الجمهور بصفته جمع أتي بالصدفة إلى المسرح، إلى جماعة منتظمة متماسكة يمكن لها أن تتفاعل مع المسرحية.

وكذلك كان الألماني جيورج فوكس (Georg Fuchs 1868 - 1949) الذي يعتبر الممثل أساس اللعبة المسرحية، والحركة التعبيرية الصادرة عن قدراته الجسمانية هي التي تحرك أحاسيس المتفرجين. والدراما في رأيه يمكن أن تتكامل بدون الكلمة والصوت، مكثفة بالحركة الإيقاعية من الجسم الإنساني، وما عدا ذلك يدخل في مجال التجميل. كما حرص فوكس على إلغاء المسافة بين الجمهور وخشبة المسرح أيضاً. حاول أن يجعل الحميمية أكثر دفئاً بين الجمهور والممثلين. كما حاول في عروضه الاستغناء عن الكلمة والموسيقى (18).

وفي إنجلترا تأتي جهود إدوارد جوردن كريج (1872 - 1966) الذي كان يرى أن الجمهور يهفو إلى الرؤية أكثر من الاستماع، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات. وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي أو هو كما يقول كريج «رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية، وفي بيئة رمزية».

ويستبعد كريج فكرة الاعتماد على



النص المسرحي، وينصب جهده على لغة المسرح الممثل في إشارة وحركة الممثل وقطع ولون الزي المسرحي بحيث يحصل على ترجمة شكلية ولونية للمعنى العام الذي يريده بقدر ما يقلل من قدر الكلام. وقد ركز كريج في نظريته على فن الممثل. فهو يعارض منهج ستانيسلافسكي الذي يجعل الممثل يفتش في ذاكرته عن حادثة مشابهة ليؤدي دوره، بينما يعد كريج هذا عملاً غير إبداعي. وأن الممثل يمكن أن يحقق هذا من خلال أوضاع جسدية معينة أو من خلال قناع. فهو لا يميل إلى نقل الحياة اليومية والاهتمام بالتفاصيل، لأنه يراها أشياء عديمة النفع، وبعيدة عن الفن. وكريج يعتبر الممثل أقرب إلى الآلة الموسيقية التي تستجيب للمسارات الخارج لأوتارها. وقد جرد كريج - في عرض مسرحية هملت الذي قدمه على مسرح موسكو الفني سنة 1912 - المسرح من الديكورات حتى من الستائر والكواليس والبراقع القماشية واكتفى بمجموعة برافانات جعلها امتداداً لصالة الجمهور، أي أنه أزال المسافة الجمالية بين الجمهور وخشبة المسرح. واعتمد على القدرات الإبداعية والتخيل عند الجمهور. وتصور كريج أن المسرح في المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس وأقوال، مسرحاً بسيطاً يصل إلى فهم الجميع عن طريق الإحساس، مسرحاً يتفجر من الحركة، الحركة التي يراها رمز الحياة. ويرى عن قناعة بأن هذا هو الطريق لتجديد روح المسرح.

وهكذا نرى كريج هو الآخر قد

تأثر في نظريته الإخراجية أيضاً بالمسرح الشرقي وتبنى تقنياته وممارستها بعد تحويلها بما يتفق وروح عصره بالاعتماد على الحركة والإشارة والعناصر المادية في المسرح، حيث وجد في هذه العناصر قدرتها على التعبير على أكمل وجه (19).

ويأتي الموسيقار الشهير ريتشارد فاغنر (1813 - 1883)، بإضافة أخرى، عندما وقف إلى جانب من كانوا يسبحون في الاتجاه المعاكس للطبيعية وقاموا بوثبة أخرى في اتجاه المسرح الشرطي، حين مزج بين الشعر والموسيقى مزجاً عبقرياً يهدف في النهاية إلى التأثير في أكبر قدر ممكن من الملكات النفسية والإهابة بعقل الإنسان وقلبه وخياله عن طريق الفن الدرامي، لأنه يرى أن وظيفة الدراما هي إثارة جميع الحواس، كما أنه لا يؤمن بفضح كل شيء على المسرح، وإنما يجب أن تثير أعماله في الجماهير أحاسيس غامضة تترك لكل متلق حق تفسيرها كما يشاء، وقد استلهم مايرخولد فكرة ترجمة الكلام إلى الحركات البلاستيكية من خلال قدرة فاغنر الموسيقية التعبيرية (20).

وتابعت الحركة المعادية للواقعية مسيرتها بإسهامات النمساوي ماكس راينهارت (1873 - 1943) (Max Reinhardt)، الذي عمل في المسرح الألماني ببرلين، وتبنى فكرة مسرحية المسرح، واعتبار المسرح كيانه فنياً مستقلاً له لغته الخاصة البعيدة كل البعد عن الارتباط بالحياة اليومية. واستخدم كل الحيل الميكانيكية في



## خصائص الشرطية كما حددها مايرخولد:

المسرح الشرطي يحرر الممثل من الديكور المكون من ثلاثة أبعاد ليهيئ له جوا طبيعيا. ومن هنا يعزى الفضل للمكانيزم الشرطي في أنه يجعل الميكنة المعقدة غير ضرورية، ومن ثم تجعل عملية الإخراج أكثر بساطة، وتمكن الممثل من أن يأتي إلى مشهده دون التقيد بالإطار الذي يصنعه الديكور وملحقاته. كما يمكن إلغاء المسافة الجمالية بين الممثل والجمهور بإلغاء مقدمة خشبة المسرح، وعمل رمب يصل الخشبة بالجمهور ويكون من وظيفته أيضا تقديم كل المصادفات الخارجية. كما لجأ إلى إلغاء الكواليس، واستعان بالإضاءة الساطعة الكاملة دائما والموسيقى المتحركة.

ويرى أن بلاد الإغريق قد استطاعت إنتاج ممثلين تراجيديين أثناء عصر سوفوكليس ويوربيديس من خلال المسابقات المسرحية التي كانت تقام. وأن هذه الأعمال قد أكسبت الممثلين التراجيديين تلقائية الإبداع التمثيلي للممثل. لكن مايرخولد يجد أن هذه الطاقة الإبداعية للممثل قد تقلصت مؤخرا من خلال تطور ميكانيزم المناظر، وأن هذا الميكانيزم المعقد قد سلب من الممثل قدرته على الاعتماد على الذات. ويرى أن تشيخوف كان على حق عندما قال: «الموهبة الكبيرة نادرة الآن. هذه هي الحقيقة، ولكن وسائل التمثيل أصبحت أفضل» (23).

خشبة المسرح، بالإضافة إلى الإضاءة والألوان والأقمشة والاكسسوارات الفاخرة. وأهم ما أضافه في أسلوبه هو اعتماده على المجاميع الغفيرة من الممثلين، ووضعهم في تشكيلات متنوعة ومعبرة على خشبة المسرح. حتى وصل عدد الممثلين الذين دفع بهم في أحد عروضه نحو سبعمائة شخص، وإضافته هذه كانت محمودة من قبل الشرطيين، على الرغم من أنه كان يميل إلى الفخامة والإبهار سواء في الخامات أو في الآلات (21).

وتأتي وثبة مايرخولد الكبرى في تنظيمه لهذه العلاقات الجديدة واهتمامه بصياغة منهج المسرح الشرطي، نظريا بعد رحلته العملية التي استخلص منها هذا المنهج الذي ظهر بعد ذلك في أبهى صوره عند بريشت في مسرحه الملحمي.

مايرخولد طرح منهج المسرح الشرطي الذي يرتبط بالمذهب الرمزي. ويعالج فيه المسرحية على أنها عرض احتفالي أنيق يخضع للمبدأ التصويري-الحركي والموسيقى-الإيقاعي. كما يؤكد على فكرة اعتماد الجروتسك المسرحي على أسس فن الساحة الشعبي (22).

وحقيقة الأمر أن كل الطرق تؤدي إلى بوابة المسرح الشرقي، ونجد أن المخرجين المعاصرين الثوريين بلا استثناء قد اتجهوا صوب المسرح الشرقي واستلهموا عناصره التي لا يخفى أثرها في المسرح الغربي حتى الفترة الأخيرة من نهاية القرن الماضي.

## منهج المسرح الشرطي

### علاقة المسرح الشرطي بالأنواع المسرحية:

وضع المسرح الشرطي الإبداع التلقائي في مكان الصدارة. تتركز مجهوداته الكاملة نحو إحياء التراجيديا والكوميديا، وعلى وجه الخصوص القدر الساتيري الثاني. ويعمل المسرح الشرطي على الإفلات من جو مسرح تشيخوف الذي يقود الممثلين نحو المعيشة السلبية، ويؤدي إلى التركيز الأقل.

### علاقة الممثل بالملحقات المسرحية:

في هذا المسرح يتحرر الممثل من الملحقات المسرحية الزائدة والأشياء العارضة، ذلك لأن التقنية الشرطية قد اقتصرت على إمكانية الحد الأدنى، على الضروريات واستغنت عن الزخارف وكل الكماليات غير الضرورية.

### علاقة المخرج بالممثل وعلاقة الممثل بالجمهور:

يلغي المسرح الشرطي مقدمة خشبة المسرح الذي تفصله عن صالة الجمهور برفع الرمب والهبوط بخشبة المسرح إلى مستوى الأرضية. ويتأسس أسلوب التعبير والحركة على الإيقاع، وتأتي إمكانية إحياء الرقص أكثر قرباً، وتصبح الكلمة في هذا المسرح أسهل في لحن صاخب أو صامت.

ويؤكد مايرخولد على ضرورة الشرطية في المسرح ويرى فيها الدواء لكل الآفات التي سببتها الطبيعية التي فتت في عضد العملية الفنية برمتها. وأن الشرطية هي وحدها القادرة على أن تبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لأي عصر أو ظاهرة، وتصوير السمات الداخلية المميزة لهما تصويراً فنياً.

ويفرق مايرخولد بين المسرح الشرطي والطبيعي على هذا النحو الذي يبسط فيه فكرة الشرطية ويرى أن تسمية «المسرح الشرطي» تأتي من تحديد تقنية العروض المسرحية ليس إلا. وإن أياً من المسارح يمكن بناؤه وفق قوانين التقنية الشرطية. وحينئذ يصبح هذا المسرح «مسرحاً شرطياً»، أما إذا تم بناء أي من هذه المسارح وفق قوانين الطبيعية فإن مثل هذا المسرح سيكون «مسرحاً طبيعياً».

وفق العادة يفهم من تعبير «المسرح الطبيعي» أنه هو أدب البيئة والأدب الملتمزم، وعندما تقول «المسرح الشرطي»، نراه قد ارتبط في أذهان الناس بمسرح ميترلينك والدراما الرمزية، علماً بأن المسارح في عصر شكسبير والمسارح اليونانية القديمة كانت مسارح «شرطية» منذ ولادتها، ومع ذلك يمكن إخراج هذه الأعمال بطريقة غير شرطية (وفق الطريقة الميبنجية الطبيعية). كما يرى أن من يريد أن يناضل ضد المسرح الطبيعي يجب عليه أن يأخذ بالتقنية الشرطية (24).

النبرات واللهجات، فالمسرح الطبيعي يعلم الممثل التعبير بسطوع واكتمال تام، لكنه لا يسمح أبدا بالتلميح في الأداء، أو بالأداء غير المكتمل عن قصد. ولهذا تكثر المغالاة في أداء المسرح الطبيعي الذي لا يعرف أداء التلميحات مطلقا، ذلك الأداء الذي يعد ركيزة الممثل الشرطي، والتي ترتبط بحركة إخراجية اقرب إلى اللوحات التشكيلية التي توحى بالشيء دون أن تبوح به، ولذلك فهي تتطلب نوعية خاصة من المخرجين، ومن هنا وضع مايرخولد شروطا محددة للمخرج الشرطي. (26).

### شروط المخرج الشرطي:

المخرج غير المتمكن من الرسم لا يصلح للأعمال الشرطية. فالمخرج غير المتمكن من الرسم لا يحس التكوين، ولا يعرف أسرار الخطوط يكون ضعيف الإحساس بإيقاع الحركة من حيث ارتباط هذا الإيقاع بتبدل البقع اللونية، ذلك يعني أنه لا يستطيع خلق خطوط وزوايا الخطه الديكورية، ولا يحسن التصرف بحركة تلك الأجسام للوصول إلى أسرار السكون، ولا يدرك أن تبديل مكان المجموعات المتكرر كان ضروريا عندما ساد مبدأ ثراء » الأمكنة التخطيطية« (غالبا ما كان يوزع الممثلون لمجرد تنويع الانطباعات البصرية» في حين أن هذا التبديل أصبح الآن شيئا غير لائق من الناحية الفنية، لاسيما عندما تهدف هذه «الانتقالات» المتكررة إلى خلق مجموعات مثيرة لاستدعائها

دفع خشبة المسرح باتجاه الصالة، وضع جماعة من الممثلين بين الجمهور. ومن الناحية المعنوية والذهنية: أي تطوير مونتاج المسرح، هذا المونتاج الذي يقدم على الخشبة عناصر فنية منفصلة، ليقوم المشاهد من خلال مخيلته، بالربط فيما بينها، وإكمال الصورة العامة وتباين المعنى الفكري لها.

لقد أراد مايرخولد كسب الجمهور كشريك مبدع، لكنه أراد أيضا أن يعلمه ويؤثر فيه. إن تحقيق الاقتراب المادي من الجمهور، يفرض على مخرج ما إقحام خشبة المسرح إلى الأمام ضمن الصالة واجتياز ما يسمى بالأوركسترا، والتخلص من الإضاءة الأرضية الأمامية، ونقل الفعل نفسه، من مركز الخشبة وعمقها إلى المقدمة، إلى أقصى الحافة الأمامية للفتحة التقليدية (25).

ولكي يسهل علينا مايرخولد فكرة المسرح الشرطي ودور المخرج فيه، يضع لنا دائما مقارنة بينه وبين المسرح الطبيعي الذي يرى في مخرجه قصورا شديدا باعتماده على وجه الممثل فحسب للتعبير عن أفكاره، في الوقت الذي يهمل فيه جميع الوسائل التعبيرية الأخرى، ويعود السبب في رأيه إلى إنه - مخرج المسرح الطبيعي - لا يعرف محاسن الليونة، ولا يرغب الممثلين على تدريب أجسامهم.

إن المسرح الطبيعي قد خلق ممثلين ذوي مرونة بالغة في التقمص، غير أن وسيلتهم إلى ذلك لم تكن المهمات المتعلقة بالليونة، بل الماكياجية، والقدرة على إخضاع اللسان لمختلف

الضرورة الـيونـة للموقف  
السيكولوجي التراجيدي أو غير  
التراجيدي. (27).

## علاقة المخرج بالمثل

مخرج المسرح الشرطي يأخذ على  
عاتقه مهمة توجيه الممثل ، ولكن  
بدون أن يقيدته ، ذلك لأن المخرج يمثل  
الجسر الذي يربط المؤلف والممثل .  
بعد ذلك ينقل الممثل العمل الإبداعي  
الذي تلقاه من المخرج إلى الجمهور .  
عندما يصبح الممثل وحيدا عينه في  
عين المشاهد وجها لوجه ، عندئذ تأتي  
البداية الثانية المفتوحة بين إبداع  
الممثل والإبداع الخيالي (التصوري)  
للجمهور ، وهنا تكون لحظة التوهج  
الحقيقية . إضافة إلى استخدامه  
للحركات الشبيهة بالرقصات  
المستلهمة من وحي المسرح الياباني ،  
على أن يكون الإلقاء باردا بعيدا عن  
الانفعالية وينبئ عن هدوء ظاهري ،  
يتناقض مع الانفعال الداخلي الذي  
قد يتجسد في التعبير الصامت  
للممثل (28).

المسرح الشرطي لا يبحث عن  
أساليب مختلفة لتدريب الممثل ، مثلما  
يفعل المسرح الطبيعي دائما . إنما هو  
يعمل على تنويع مجموعات كثيرة  
منظمة - مثل منظار الاطفال الذي  
تظهر فيه أشكال هندسية متعددة  
ومتغيرة الألوان - هذه المجموعات  
تغير أوضاعها بسرعة ، ولهذا يطمح  
هذا المسرح إلى مهارة السيطرة على  
الخطوط من خلال بناء المجموعات  
بالملابس الملونة التي تعطي في حالة  
الثبات حركة أكثر بكثير من المسرح  
الطبيعي . لا تنشأ الحركة على خشبة

المسرح من خلال الحركة بالمعنى  
الحرفي للكلمات ، ولكن من خلال  
تقسيم الخطوط والألوان ، وبهذا  
تتأرجح هذه الألوان والخطوط إلى  
أبعد مدى وتسهل هذه التقاطعات  
العملية الفنية الكاملة (29).

ويطبق أساليب مسرح الاطفال . إذ  
لا يؤدي الممثل حياة الشخصية  
المصورة بكل تفاصيلها وتنوعها  
وإنما يعبر عن نغمة دالة رئيسة على  
نحو تزييني مؤسلب للشخصية .

بدا مايرخولد يطبق هذه المفاهيم  
الجديدة بتجارب رمزية من هذه  
التجارب «موت تنتاجيل» (La mort de  
Tintagiles) لـميتزلنك ، وكان مايرخولد  
يطالب الممثلين بهبوط أدوات التعبير  
الخارجية إلى الحد الأدنى الممكن ،  
بينما كان يطالبهم بإبراز الانفعال  
والتوتر الداخليين إلى الحد الأقصى  
الممكن .

يقول مايرخولد عن أداء الممثل ،  
يصف التقنية التي تبعد عن الانفعال  
الداخلي : « دع الممثل الجديد يعبر عن  
قمة التراجيديا ، كما عبر عنها في آلام  
وإخراج السيدة العذراء : يسكون  
خارجي تام إلى حد البرود تقريبا  
دون صراخ أو دموع ، أو صوت  
متهدج مرتعش ، ولكن بعمق » (30) .

ينصح مايرخولد الممثلين في  
تقنيته أن يتبعوا تدريبا جسديا  
قاسيا ، ودقيقا للغاية ، وتمكينهم  
بالتالي من استخدام كامل أجسادهم  
كآلات حساسة جدا ، وبطريقة معبرة  
للفاعية . وهي عملية تحتاج إلى سلسلة  
من التمارين المتكاملة ، حتى تمكنهم  
من الوصول إلى المستوى الرفيع  
الذي يتمتع به راقصو الباليه .



المكشوفة قد ترتبط بعلاقة واهية مع ما يقال، أو قد لا توجد أية علاقة بينهما على الإطلاق فالناس يقومون بالكشف عن علاقاتهم تجاه بعضهم البعض من خلال الإيماءات فقط، فهناك حواران اثنان قد يتواجدان في نفس اللحظة: الحوار المنطوق، والحوار الداخلي، وكلاهما مختلف عن الآخر وإبراز الحوار الداخلي من مهمات المخرج. (32)

### العلاقات الحركية «الليونة أو التشكيل»

المشاهد يستطيع أن يستشف العلاقة بين المتحاورين من خلال حركات أيديهما والأوضاع الجسدية التي يتخذونها فالمخرج يمد جسرا بين المتفرج والممثل، وعليه عندما يرسل - حسب إرادة المؤلف - الأصدقاء والأعداء والعشاق إلى خشبة المسرح أن لا يساعد على سماع كلماتهم فقط، بل على التغلغل في الحوار الداخلي الدفين أيضا، وبعد التعمق في فكرة المؤلف، والإصغاء إلى موسيقى الحوار الداخلي.

يقترح المخرج على الممثل الحركات التشكيلية التي - حسب رأيه - من شأنها أن ترغم المتفرج على فهم الحوار الداخلي بالصورة التي يسمعه فيها المخرج والممثلون، إن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة. فالكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين، وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط أثرتين: بصري وسمعي

كما استعان في منهجه لتدريب الممثل بتقنيات المسرح الأسباني في عصره الذهبي مستغلا وسائله الإبداعية التعبيرية الهامة، حيث كانت تقنية هذا المنهج تقوم على التدريبات الحركية أولا، ثم على الفكرة وأخيرا التدريب على الحوار. وهو ما أطلق عليه فيما بعد البيوميكانيك ويستشهد ماير خولد على منطقية أسلوبه هذا بمثال وليم جيمس التالي: «عندما نرى دبا، نبدأ أولا بالركض، وبعد ذلك، نصبح خائفين بسبب هروبنا».

وفكرة ازدواجية الأداء التي عرف بها بريشت كانت معروفة عند ماير خولد من قبل منذ العشرينات. وكانت تتمثل عند ماير خولد في ابتعاد الممثلين عن شخصياتهم أثناء أدائهم لها على المنصة، فالممثل في كل لحظة موزع أدائه بين الشخصية من جهة والممثل - «العارض» الذي يؤدي الشخصية أمام الجمهور - من جهة أخرى. وقد التقط هذا العنصر التقني من أسلوب أداء المسرح الكابوكي الياباني (31).

لقد آمن ماير خولد بأن الحركة الجسدية الفنية، يمكن أن تساعد الممثل على فهم ما وراء نص المسرحية، وإيصال ما لا يمكن التعبير عنه، وكشف المخبوء. ويرى ماير خولد أن نظريته في الليونة والمطواعة عند الممثل أضافت عنصرا جديدا يتلخص في أن حركة الممثل لم تكن بحاجة إلى توكيد كلماته. ويشير في ذلك إلى أن الناس يقومون بكشف أفكارهم من خلال الحركات والإشارات، وعليه فإن الأفكار



دائماً، بينما تسقط الكلمات سقوط قطرات في بئر عميقة فنسمع وقوع القطرة دون ارتجاج الصوت في الفراغ، ويجب ألا يكون الصوت ممطوطاً، وأن لا تحتوي الكلمات على نهايات عواء خافت.

3. الارتعاش الصوفي أقوى من حيوية المسرح القديم، فهذا الأخير مطلق العنان، وفظاً ظاهرياً.

4. لا مجال للكلام السريع مطلقاً. والسكينة لا تعني غياب المعاناة التراجيدية. والمعاناة التراجيدية تكون دائماً جليلة.

5. الإحساس التراجيدي مع الابتسامة على الوجه (35).

## علاقة المخرج بالمؤلف

كما يتحرر الممثل من المخرج، يتحرر المخرج من المؤلف. الإرشادات الإخراجية فقط تصبح ضرورية بالنسبة للمخرج، لأنها تفيد بتقنيات العصر الذي كتب فيه نص المسرحية. تُسمع الحوار الداخلي الذي ينقله المخرج بحرية عن طريق الإيقاع وتشكيل الممثل، مع الأخذ في الاعتبار بإرشادات المؤلف التي لم تنشأ من ضرورات تقنية. ومن ناحية علاقة المخرج بالنص فقد أصر مايرخولد من بداية حياته الفنية على حق المخرج والممثل في سعيهما للانعقاد من سلطة الكاتب، وحقهما في تفسير النص بشكل حر. وأن يقررا أي الإرشادات الإخراجية يستحق الاحترام وأيها يستحق التجاهل، والعرض من وجهة نظره هو النص الحقيقي. (36).

والفرق بين المسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات في المسرح الجديد يخضعان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان في عدم تطابق أحياناً (33).

ويرى أن عناصر العرض المسرحي تنصهر في عنصرين اثنين فقط فإن الممثل يمتص رؤية المخرج التي استقاها هو الآخر من المؤلف ويتصرف الممثل بحرية بعد ذلك وتنحصر العملية الإبداعية بين اثنين الممثل والمتفرج الذي يواجه كل منهما الآخر مواجهة مباشرة في حالة أخذ وعطاء متبادلتين. إذن الركيزتان الأساسيتان هما الممثل والمتفرج. يحدد المخرج فيه أسلوب العرض فقط وعلى الممثل أن يؤدي في حرية وفي استقلالية عن المخرج إلا في الخطوط العامة. وهذا يعني أن المخرج يتحرر من المؤلف ويأخذ دوره وبالتالي يمنح هذا الاستقلال للممثل أيضاً.

يرى ماير خولد استبعاد الصراخ والعويل في الأداء واستكمال المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط أن تكون الحركة ليست ترجمة للكلمات، مع التركيز على السيكولوجية الجمعية بدلا من الفردية (34).

هذا فيما يخص الحال الحركي أما فيما يتعلق بالمجال اللفظي فقد حدد ماير خولد طريقة الأداء على النحو التالي:-

1. ضرورة نطق الكلمات نطقاً بارداً ومتحرراً كلياً من الاهتزازات والحشرجات الباكية واختفاء التوتر والنغمة الكثيية اختفاء تاماً.

2. يجب أن يكون للصوت ركيزة

## الجمهور وعلاقته بالعبة المسرحية.

يضيف من عنده إلى العمل الفني الكثير من المعاني، على عكس المسرح الطبيعي الذي لا يترك للمتفرج فرصة استغلال قدرته الذهنية على إكمال الرسم أو على التخيل.

يقول ماير خولد «إن العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر إلا عبر الخيال، ولهذا يجب عليه أن يحفز هذا الخيال دائماً» بالضبط أن يحفزه، لا أن «يتركه عاطلاً» ويجد في عرض كل شيء أن يحفز الخيال «شرط حتمي للفعل الجمالي. وقانون أساسي للفنون الجميلة. من هنا لا ينبغي أن يقدم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء. وإنما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريق السليمة، تاركاً له الحكم الأخير». يمكن ألا نكمل الحديث عن أشياء كثيرة، ولسوف يكمل ذلك المتفرج نفسه، وفي بعض الأحيان ينشط التخيل عنده نتيجة لذلك، ولهذا لا يجب أن نقول أكثر مما ينبغي، ولقد استطاعت دراما العصور الوسطى أن تقوم دون معدات مسرحية بفضل الخيال الحي عند المتفرج. (38).

إن الطريقة الشرطية في المسرح تفترض وجود مبدع رابع - بعد المؤلف والممثل والمخرج - هو المتفرج، فالمسرح الشرطي يقدم عروضاً تجعل المتفرج يكمل إبداعياً رسم ما تقدمه خشبة المسرح من تنويهاً، ولهـذا يرفض في أسلوب ستانيسلافسكي محاولة الدقة في تصوير الطبيعة الأصلية بهدف الإحياء بالحقيقة، إنه يرى أن هذا المنهج يصادر ذكاء المتفرج ويعطل خياله الإبداعي ويعمل على خموله،

ومن أبرز ملامح المنهج الشرطي اهتمامه بجماليات التلقي، بل إنه يطالب المتلقي أن يكون مبدعاً رابعاً في العملية المسرحية ولا يكفي بالمشاهدة السلبية.

مسرحيات المسرح الشرطي تقوم فيها عملية الإخراج اعتماداً على مخيلة الجمهور الذي يضع لها النهايات بطاقته الخيالية. فالجمهور هو الذي يختم هذه الأعمال بخياله. إذن المسرح الشرطي يعتمد على مشاركة الجمهور بصورة إيجابية باعتباره طرفاً في صياغة اللعبة فالجمهور ينهي ما أشير إليه بوضوح في أحد المشاهد.

المسرح الشرطي يكافح الأساليب الإيهامية، لأنه لا يحتاج إلى الوهم مثل الأحلام البولونية (37) وإنما هو يعمل على تثبيت البنية التشكيلية، كذلك يثبت المسرح الشرطي في ذاكرة المشاهد العناصر الفردية بصورة مرتبة، بحيث يمكن أن تنشأ بجوار الكلمات الأصوات المحتومة للتراجيديا.

إن المتفرج الذي يدخل المسرح، يتمتع بقدرة على تخيل ما لم يعبر عنه حتى النهاية. لاشك أن المتفرج الذي يدخل المسرح يتعطش، ولو عن غير وعي منه، إلى عمل الخيال هذا واستخدامه لهذا العنصر يجعله يصعد من درجة المشاهد إلى مبدع، والمشاهد يمارس عملية الإبداع هذه فعندما يشاهد لوحات تشكيلية أو عندما يستمع إلى الموسيقى، فإنه

الوحدة الكلاسيكية الواهية للفعل والزمن.. ولهذا أهمل الفصل الطويل في إخراجها للأعمال كأساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه إلى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات التي تعتمد بنسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها، تستند بالدرجة الأولى إلى الحركة والإشارة والإيماءة، وبقيت هذه الوسيلة عنواناً قياسياً مستمراً في أعماله طيلة تلك السنوات. (39).

ومن هنا طالب مايرخولد الكتاب المسرحيين بالتدريب على كتابة مسرحيات إيمائية، قبل أن يسمح لهم الشروع في كتابة مسرحيات حوارية. يرى أن الكلمات في المسرح هي عبارة عن أشكال توضع على لوحات، بينما منهجه يعطي الأولوية للحركة في فن الممثل. في مسرحية «الديوث الشهم» كسر توقعات الجمهور، فالجمهور يتوقع من المحبين أن يعانقوا بعضهم في لحظة لقاءهم، لكن ممثلي مايرخولد تبادلوا مشاعر الحب بواسطة سلسلة من الإشارات والإيماءات، كما استخدم مايرخولد شرائح الفانوس السحري على المسرح، وكان أول استخدام لهذه الوسيلة عام 1923 في مسرحية الكاتب «مارتينت» بعنوان: «الليل» عرضت باسم «الأرض الثائرة» استخدمها لتعلن عن بدء كل لوحة من لوحات المسرحية أو تشير إلى الموضوع الأساسي فيها مثل «لتسقط الحرب! انتبه! وهكذا» (40).

كما يرى أن هناك جوانب إبداعية تتحقق عن طريق خيال المتلقي، ولهذا يجب على العمل الفني أن يستفز خيال المتلقي ويستفزه ويعمل على نشاطه وإيقاظه من حالة الخمول وتوجيهه نحو الطريق الصحيح، تاركاً الكلمة الأخيرة لهذا الخيال المبدع عند المتلقي.

## المخرج والنص المسرحي

في الكتابة اعترض مايرخولد على تقسيم المسرحية إلى فصول واقترح أن تكون لوحات، وهو تقليد أخذ من التعبيريين. منذ عام 1917 وحتى 1934 أهمل مايرخولد الفصل الطويل كأساس للوحدة البنائية الدرامية، واتجه إلى البناء الدرامي المؤلف من سلسلة من اللوحات التي تعتمد بنسب مختلفة على قوام درامي متكامل لكل منها.

ألغى فكرة الفصول للمسرحية وقسم المسرحية إلى لوحات منفصلة، كل لوحة قابلة للعرض بشكل منفصل، كل لوحة أشبه ما تكون بالقصة القصيرة. ويعتقد أن مثل هذا التقطيع يتيح للمتفرج فرصة معرفة الأحداث عن طريق أعمال العقل (الخيال) للربط بينها، وعدم الاستغراق فيها.

كتب مايرخولد دراسة بعنوان «إعادة بناء المسرح» أوضح فيها أسباب عزوفه عن عملية التقطيع الكلاسيكي للمسرحيات والمبنى على شكل فصول، واستبدل هذا التقسيم للنص بسلسلة من اللوحات والمشاهد، حتى يتغلب على ركود

## الديكور في المسرح الشرطي:

لقد تخطى المسرح الشرطي عن بناء الشقق والحدائق والشوارع على خشبة المسرح واستعاض عنها بالبقع اللونية الأكثر تألقاً بدلاً من الغرفة بكل أبعادها وتفصيلاتها. وقد تم التعبير عن المزاج العام بلوحة واحدة كبيرة تحتل نصف خشبة المسرح، وتبعد انتباه المتفرج عن أي تفصيل جزئي.

اعتمد المسرح الشرطي على دلالة اللوحة الواحدة. أو مستين كبيرتين، والاستغناء عن كمية التفاصيل التي لا حصر لها. (41).

ولم تراعى في الديكورات ظروف الحياة الواقعية قط، فالغرف بلا أسقف، وأعمدة القصر ملفوفة من النباتات المتسلقة.

الآن - من خلال المسرح الشرطي - يمكن توزيع الناس على خشبة المسرح بتطبيق إحدى الطريقتين.

- الطريقة المبسطة (من حيث علاقتها باللوحة التزيينية البسيطة باعتبارها خلفية)

- أو الطريقة «النحتية» (دون ديكورات)، كما فعل عند إخراج مسرحية «حياة إنسان».

يدخل الجمهور إلى عروض ماير خولد ليجد نفسه، ليس أمام الديكور فحسب، وقد امتد إلى الصالة، بل إن الصالة قد أصبحت جزءاً من الديكور.

لم يكن ماير خولد يحتاج إلى ديكور بقدر ما كان يعتمد على مخططات «كروكيات» توحى بالمزاج والجو العام لكل من المكان والزمان، ومنذ ذلك الحين اعتمد ماير خولد

على المخططات ((SKetches المرسومة لايضاح وتمثيل ديكوراتها وأصبح مبدأ الأحياء أحد أهم وأخطر الوسائل التي يمكن للمسرح بواسطتها إيصال المسرح الجديد إلى جمهوره (42).

المطالبة بالديكور الشرطي الذي هو عبارة عن اجتماع خطوط وألوان تعطي الملامح العامة ولا تشكل إرجاعاً مباشراً لواقع محدد، على العكس من التصوير الإيقوني في الديكور والأزياء.

رفض المجسمات (الماكيت) التي كانت تقدم عادة كمشروع للديكور مستقل عن رؤية المخرج للعرض، واستبدالها بالرسوم التوضيحية التي توضح هذه الرؤية.

في سنة 1907 كتب ماير خولد يقول: «إن استخدام الديكورات الموحية بدلاً من الواقعية يمكن أن تدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض. إذا لو تم إعداد كل شيء بشكل مسبق ووضع أمام المشاهد، عندها لا يمكن تحريك قدراتهم الإبداعية، بل لا ضرورة لها أصلاً، وعليه يقول ماير خولد: «يجب تقليص الديكور إلى الحد الأدنى، وعلى كل جزء من أجزائه أن يكون حاسماً ورمزاً مهماً، وأن يستخدم بفاعلية في إخراج العمل على الخشبة، عندها يصبح الديكور جزءاً من العلاقة بين شخصيات المسرحية، على المشاهد أن يتذكر من خلال الديكور بعضاً من محيط شكل غير مألوف لأريكة، أو مرايا مذهبة، وعمود فخم، مكتبة على عرض حائط بالكامل، بار واسع جداً، وبمساعدة هذه القطعة المتفرقة سيملاً المشاهد ما تبقى من فراغ من



يحقق هذا ذات مرة، عندما استخدم خلفية سوداء من القماش المشدود، وجعل الممثلين يبدون وكأنهم نقوش ضئيلة البروز.

ونستطيع في نهاية الأمر تضمين الخصائص العامة للمسرح الشرطي الذي تأثر به طابور كبير من الفنانين المعاصرين في السطور التالية:

يتبلور مفهوم ماير خولد للشرطية في وضعه الفن في المقام الأول، قبل أي قيمة اجتماعية أو سياسية، بل قد لايهتم بهذه القيم ولا يريد أن يثقل بها العرض المسرحي، إنه كان يهتم فقط بعرض قطعة فنية في المقام الأول، ولهذا تشبث ماير خولد بالمجاز في أكثر عروضه، بل إنه قد ذهب أبعد من ذلك حين رفض الديكور الواقعي، واعتبر أن المسرح بطبيعته مشروط بلغته الخاصة، وهو لا يعتمد على نسخ الواقع أو إعادة إنتاجه أو محاكاته حرفيا.

كان ماير خولد يرفض المسرح بصفته مكانا لخلق الإيهام الخادع والجو المشابه للطقس الديني والصالة المظلمة، وإضاءة الخشبة الضعيفة، والفصل الواضح بين الخشبة والجمهور. وبذل أقصى ما في وسعه للوصول إلى الانعتاق من مبدأ إعادة إنتاج الحقيقة اليومية.

رفض ماير خولد تقسيم المسرحية بالصورة الكلاسيكية إلى فصول فحولها إلى مجموعة من اللوحات المتلاحقة، وأصبح هذا التقطيع جزءا من صيغته الأساسية الشهيرة لأعماله.

لقد أخذ خطوة حاسمة في توحيد الخشبة والصالة عندما قام بإخراج

خلال استخدامه المبدع لمخيلته» (43). استقى ماير خولد فكرة احتواء الديكور المسرحي على قيمة نفعية ذات هدف عملي، إضافة إلى قيمته الزخرفية والتشكيلية من فلسفة الفنانين البنيويين الذين عملوا معه.

وعندما أراد ماير خولد استخدام الأحجام المجسمة، كونها عن طريق الجسم البشري، وذلك من خلال استخدام وتوزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز والفريسك الجدران، حتى يشكل المنظر بأجسام الممثلين، ولم يستخدم الديكور بمفهومه المؤلف. كما استخدم المنبع الضوئي الواحد لتلعب الخيالات دورا هاما. ويضع جسم الممثل في صف واحد مع فن الرسم، ثم يقدمه إلى البروسينيوم ليبرز مبدأ نحتية الجسم.

إن الديكورات المرسومة حسب الطريقة الشرطية لا تخلق مسرحا شرطيا بعد. إذ يجب أن تحتل مجموعة الشخصيات مركز الاهتمام لدى المخرج في المسرح الشرطي، كما يجب على الممثلين الذين تتعاظم أمامهم متطلبات الإيقاع البلاستيكي أن يساعدوا المخرج في هذا الصدد.

إن تحقق البساطة الأنيقة هو إحدى مهام المسرح الشرطي. والخطورة كل الخطورة هي في اتباع أسلوب «المودرنيزم» الرخيص في الملابس والمجموعات والديكورات والنمط التزييني.

الحرص على ديكورات ذات البناء الأحادي، مقدمة الخشبة مع عمق إضافي، والتخلي عن الستارة التقليدية للمسرح. وقد استطاع أن



العناصر الثلاثة هم الذين يؤلفون عماد المسرح.، وهم القادرون على الاندماج ولكن بشرط لا بد منه هو أن يعملوا بالطريقة التي عمل بها مسرح الأستوديو في بروفات (Der Tode des Tintagiles موت (تنتاجيل) وبالتالي فهو يرى أن أعمدة المسرح الأربع تتمثل في: المؤلف، المخرج، الممثل، المتفرج. هذا هو المسرح الشرطي والممثل يكشف بحرية عن نفسه أمام الجمهور، وذلك بعد أن يستوعب في ذاته إبداع المخرج المستوعب بدوره لإبداع المؤلف.

يرى ماير خولد أن من مزايا التكنيك الشرطي أنه وحده القادر على أن يستقبل في نطاقه ربرتوارا واسعا، وباقية المسرحيات الدرامية المتنوعة التي يقذف بها الأدب الدرامي المعاصر على خشبة المسرح.

وبفضل أساليب التكنيك الشرطية، تتحطم الماكينة المسرحية المعقدة، وتبلغ العروض حدا من البساطة يسمح للممثل بالخروج إلى الساحة، ليؤدي مؤلفات فنه دون أن يربط نفسه بالديكورات والإكسسوار، وبكل ما هو عرضي وخارجي، ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية.

يستطيع الممثل أن يخلق بنفسه قطع الديكور، فبالاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة يحول الممثل الأرض إلى بحر، أو مائدة إلى كرسي اعتراف، أو قطعة حديد إلى كائن حي. وإلغاء الموسيقى الحية أو المسجلة، المسرح الفقير هو تخليص المسرح من كل ما ليس جوهريا فيه.

العرض المسرحي خارج صندوقه التقليدي الضيق والخائق، إلى ساحة المدينة الأكثر اتساعا، حيث يمكن للمشاهدين أن يصبحوا شركاء خلاقين في العرض المسرحي. عندما ينظر إلى الجمهور بصفته مشاركا خلاقا، يصبح العرض المسرحي عرضا متغيرا بالضرورة، وبشكل مستمر، وقد يطرأ هذا التغيير في كل ليلة من ليالي العرض.

استخدم ماير خولد أسلوب الجروتسك المؤسس على التناقض ما بين الشكل والمضمون لتعزيز عناصر العرض المسرحي الأخرى تلك التي تخاطب المشاعر، كالموسيقى، الرقص، الحركة، الإيماء، واستغل الجروتسك في تعميق وعينا وإدراكنا بالمفارقات الموجودة في حياتنا، وصولا إلى صورة للعالم تتسم بالموضوعية، حتى يتسنى لنا تخمين معقول لأسرار العالم الغامضة واكتشافها.

أحيا فكرة مسرح « الفرجة » الذي استقى أصوله من تقاليد عرض الساحة الشعبي، وضع الممثل البهلوان كمضاد لطبيعة فن الممثل السيكولوجي. ورفع شعار «موت السيكولوجية».

يرى أن العمل الجماعي يهيئ الفرصة لتناافر المبدعين، ولهذا قد حرص ماير خولد على عملية تناغم العناصر الثلاثة الأساسية في العملية المسرحية، لأن المبدعين كل واحد يحاول أن يشد إلى طرفه بصورة تلقائية طبيعية الأطراف الأخرى، ولكنه وجد أنه يمكن دمج المؤلف والمخرج والممثل، ويعتقد أن هذه

الديكور والإضاءة والأوركسترا والغناء وانتهاء بالنص. والجدير بالذكر أن بريشت لم يستخدم مصطلح الشرطية بشكل صريح، لكنه حقق في مسرحه خلاصة تجمع بين الواقعية والشرطية في العرض.

ورغم كل المناقشات المطولة التي دارت حول مسألة الشرطية في المسرح، ورغم رفض البعض لهذا المسرح واتهام أصحابه بالشكلية إلا أنهم استطاعوا تحقيق انتصارات مستقبلية لا يمكن إغفالها، وصدقت نبؤاتهم، وأكبر دليل على ذلك هو انشغال العالم اليوم بوسائل التعبير الجديدة، ولم يجدوا طريقا سوى المسرح الشرطي، وإن أطلقوا عليه مسميات مختلفة، منها الفقير أو الجوال أو التجريبي، أو الحقيبة. إن هذا كله لم يكن جديدا على المسرح، وقد استلهمه ماير خولد من قبل مباشرة من التقاليد الإغريقية القديمة ومزجها بتقاليد المسرح الشرقي الذي ترك بصمات واضحة لا يمكن إنكارها على المسرح الغربي، بل والمسرح العالمي (44).

كما يدين المسرح الطليعي في أوروبا تحديدا بإنجازاته على الصعيد البصري إلى المسرح الشرطي. بل إن صيحة لغة الجسد التي تملأ الفضاء المسرحي، هذه الأيام، ما هي إلا تناسل لأفكار وتجارب ماير خولد، أو إعادة إنتاج لها. فهي - لغة الجسد - في أبسط تعريف لها إزالة الكلام كخطاب مسرحي، واستبداله بلغة الحركة وكل حركة على خشبة المسرح، تتخذ من جسد الممثل منطلقا. (45).

وأهم توصية يتوجه بها إلى مخرج المسرح الشرطي، هي أن يجعل مهمته توجيه الممثل فقط، وليس إدارته، أي أنه يصبح مجرد جسر يصل روح المؤلف بروح الممثلين. وللمخرج الشرطي أن يتحرر هو الآخر أيضا من المؤلف، كما عتق الممثل من سلطته.

والمسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في الميزانسين (التشكيل الحركي)، كما يحدث في المسرح الطبيعي دائما، حيث إن ثراء المساحات التخطيطية يخلق شريط صور سريعة التبدل.

ويطمح المسرح الشرطي إلى التمكن من رشاقة الخط، وتكوين المجموعات، وتلوين الأزياء. وهو بسكونه يعطي حركة أكبر ألف مرة من المسرح الطبيعي. إن الحركة على خشبة المسرح لا تفهم بالمعنى الحرفي للحركة، بل بتوزيع الخطوط والألوان، وبالرشاقة والمهارة التي تتقاطع بها هذه الخطوط والألوان وتتماوج.

الطريقة الشرطية أخيرا، تفترض في المسرح وجود خالق رابع. فالمسرح الشرطي يخلق عرضا يضطر فيه المتفرج لأن يكمل إبداعيا رسم التلميحات التي تقدمها خشبة المسرح.

لقد كان هذا هو المسرح الذي يحلم به ماير خولد وأخيرا قد تحقق حلم ماير خولد في شرطية المسرح في مسرح الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898 - 1956) الملحمي تنظيرا وتطبيقا في عناصره المختلفة بدءا من أداء الممثلين وصعودا إلى

لم يكن لهم مكان مخصص يتدربون فيه. كان أول عرض لهذه الفرقة مسرحية «أورنتيو فيليرن» للمؤلف النرويجي جينز بيرنبي. عرض أعماله في النرويج والسويد، فنلندا والدانمارك. أسلوبه يعتمد على الارتجال الفوري ويستمد أنماطه من البلدان التي تزورها فرقته ويعرض في الطريق العام.

5- صاحب هذا الاتجاه هو جيورج الثاني، دوق مقاطعة ساكس ميننجن (1826 - 1914)، هو الذي شجع وأعاد تأسيس مسرح مقاطعة ميننجن الألماني، وصاحب أول مدرسة إخراجية بالمفهوم العلمي. كان يتخذ المنهج الطبيعي في معالجاته الإخراجية، وكان له تأثير كبير على أساليب الإخراج المعاصرة له.

6- فسي فولود ماير خولد، في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، ج 1، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 44-46.

7- كاترين بليز ايتون، مسرح ماير خولد وبريخت، مقدمة د. نديم معل، ترجمة فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 70.

8- انظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979، ص 227-232، وفسي فولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 8.

9- فسي فولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 121.

10- إن كلمة الشرطية هي الترجمة العربية لكلمة (Ouslovno) الروسية التي تعني الظروف والشرط العام، ومنها تعبير Ouslovno الذي يعني المسرح الشرطي، في حين أن التعبير المستخدم في الغرب لوصف هذا الأسلوب المسرحي الذي ظهر في روسيا في بداية القرن العشرين هو مسرح الأعراف، أو المسرح المسرحي.

1- فيسفولد مايرخولد في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، ج 1، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 1-6.

2- Manfred Brauneck, Theater im 20-Jahrhundert, ro,ro,ro, Hamburg, 1982 Wsewolod E. Meyerhold . Das bedingte Theater (1906), S. 245

3- Christoph Trilse - Klaus Hammer- Rolf Kabel, Theater Lexikon. Henschelverlg Kunst und Gesellschaft, Berlin 1978,. S. 368.

4- ولد يوجينيو باربا سنة 1936 في برينديس، وتربى في القرية المجاورة لبلدته «جاليبولي» تغير موقف عائلته الاجتماعي والاقتصادي، بعد أن فقد والده الضابط العسكري في الحرب. بعد أن أكمل دراسته في أكاديمية نابليز العسكرية سنة 1954، تحول عن المجال الذي كان يسير فيه والده. وذهب في سنة 1960 إلى النرويج للحصول على درجة علمية في الأدب الفرنسي والنرويجي، وفي تاريخ الدين في جامعة أوسلو. في سنة 1961 ذهب إلى وارسو (بولندا) لدراسة الإخراج المسرحي في معهد الدولة، وبعدها بسنة واحدة انضم إلى جيرزي جروتوفسكي الذي كان في ذلك الوقت مديرا لمسرح رزیدو 13 بأوبول. ظل باربا مع جروتوفسكي ثلاث سنوات، ثم سافر إلى الهند حيث كان لقاؤه الأول مع مسرح كاثاكالي (Kathakali) بعد أن فشل في الحصول على وظيفة مخرج في إحدى مسارح الدولة ببولندا لأنه أجنبي، كون لنفسه فرقة مسرحية من الشباب الذين لم يتمكنوا من الالتحاق بمعهد المسرح في أوسلو. أطلق على فرقته اسم «فرقة مسرح أودين المسرحية Odin في أكتوبر سنة 1964 كانت تتم تدريباتهم في الأماكن العامة، حيث

29. انظر مانفريد براونيك، مرجع سابق، ص 247، وفسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 87
30. كاترين بليزايون، مرجع سابق، ص 95
31. المرجع السابق، ص 98.96
32. المرجع السابق، ص 101
33. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 80
34. انظر اردش، ص 231، وكاترين، ص 70
35. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 74
36. المرجع السابق، ص 86.85
37. نسبة إلى أبولو
38. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 52.49
39. كاترين بليزايون، مرجع سابق، ص 82.81
40. المرجع السابق، ص 103. 102
41. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 36.33
42. هذه الرسائل ظهرت في مسرح بريشت الملحمي ولا يعني في هذا البحث كيف ومتى شاهد بريشت هذه التجارب، وكيف تأثر بها، لأنه ليس بحثنا هنا، ولكن هذه الوسائل ظهرت عند بريشت بوضوح بعد ذلك، وليس بريشت فحسب وإنما عند طابور طويل من المسرحيين، عبورا جروتوفسكي وانتهاء بالمرح الإيطالي المعروف يوجينو باربا.
43. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 80
44. تمارا سورينا، ستانيسلافسكي بريشت، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1994، ص 285.
45. انظر مقدمة، مسرح ماير خولد وبريخت، بقلم د. نديم معل، كاترين بليزايون، مرجع سابق، 8
11. كاترين بليزايون، مرجع سابق، ص 8.7
12. كير إيلا، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المسرح واتجاهاته وقضاياها، المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل - مايو - يونيو، 1982، ص 248.
13. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 52.
14. يبدو أنه كان هناك خلط في تلك الفترة بين مفهوم الواقعية والطبيعية.
15. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 57.56
16. المرجع السابق، ص 67.62
17. المرجع السابق، ص 63.62
18. سعد اردش، مرجع سابق، ص 117
19. المرجع السابق، ص 105.99
20. انظر، د. فؤاد زكريا، ريتشارد فاجنر، المكتبة الثقافية، دار القلم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965، ص 103.
- 117، وانظر، فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 76.
21. اردش، مرجع سابق، ص 118. 119
22. الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 22.
23. مانفريد براونيك، مرجع سابق، ص 246
24. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 122.121
25. مانفريد براونيك، مرجع سابق، ص 317.316
- سابق، ص 86
26. فسيفولود ماير خولد، مرجع سابق، ص 48
27. المرجع السابق، ص 123
28. هذه العناصر ظهرت في أسلوب بريشت بعد ذلك.

# المسرح

## والسرديات

### «مصطلحات سردية في التنظير المسرحية»

• د. يونس لوليدي  
المغرب

يلتقي المسرح بالرواية في عدد من المصطلحات والمفاهيم التي منها ما هو نابع من العملية الإبداعية نفسها أو من طبيعة الجنس نفسه مثل: Intrigue (حبكة)، Noeud (عقدة)، Denouement (حل)، Exposition (عرض)، Dialogue (حوار)، Mono-logue (حوار داخلي)، Narrateur (سارد)، Narration (سرد)، Recit (حكي)، Personnage (شخصية)، Espace (فضاء). ومنها ما هو قادم إلى المسرح والرواية انطلاقاً من مناهج وعلوم تسعى إلى تفكيك العمل وإعادة تركيبه، أو تعتبر أن كل ما يصدر عن هذا العمل هو إشارات وعلامات، مثل: Actant (عامل)، Ac-tantiel (عاملية)، Icone (إيقونة)، Referent (مرجع)، Focalisation (تبثير)، Point de vue (وجهة نظر)، Pause (وقف)، Scene (مشهد)، se-quence (مقطع).



متزامنا، فكلما ظهر منهج جديد، إلا وحاول المسرح والرواية الاستفادة منه ومن أدواته وميكانيزماته، في دراسة النص فيما يتعلق بالرواية، ودراسة النص والعرض، فيما يتعلق بالمسرح.

وبذلك يصبح السؤال المهم في نظري، هو: إلى أي حد يمكن للمسرح والرواية أن يفيد أحدهما الآخر؟ وإذا ما نجحنا في تطبيق منهج معين على أحدهما، فالإلى أي حد يمكن أن ننجح في تطبيقه على الآخر؟

وسأحاول الحديث عن مصطلحات توظف في الرواية وهي ذات مصدر درامي، وعن مصطلحات توظف في المسرح وهي ذات مصدر سردي:

أ- مصطلحات سردية ذات مصدر درامي:

توظف الرواية مجموعة من التقنيات ذات المصدر الدرامي، لعل أبرزها: الحوار (Dialogue)، والحوار الداخلي (Le Monologue)، والمشهد (Le scene).

أ- الحوار Dialogue: إن ما يميز النص المسرحي هو أن المؤلف المسرحي لا يتوفر على الخطاب الوصفي، ولا على الخطاب التعليمي (Discours commentatif) الذي يتوفر عليه الروائي.

وبذلك فإن المؤلف الدرامي لا يعبر إلا من خلال خطاب شخصياته، ولا يصل هذا الخطاب إلى الجمهور إلا بواسطة صوت الممثل (2). وبذلك تبتعد المسافة بين المؤلف المسرحي وبين المتلقي. هذا الخطاب هو الحوار. ويتميز الحوار المسرحي بمجموعة

وبغض النظر عن أسبقية المسرح على الرواية تاريخيا، وعن السؤال الذي قد يبدو للبعض أنه من الضروري طرحه، وهو: إذا كان المسرح سابقا تاريخيا على الرواية، فهل معنى ذلك أن الرواية قد أخذت مفاهيمها ومصطلحاتها عنه؟ فإنني سأنتقل من فكرتين أساسيتين هما:

الأولى: وهي أن الأصل الشرعي (L'origine legitime)، والجذر المشترك لكل من المسرح والرواية هو الملحمة. فإذا كانت الملحمة، من جهة، قد تفككت وتجزأت إلى أساطير، وعن هذه الأساطير نشأ المسرح، فإنها، من جهة أخرى، قد تشذرت إلى أنواع حكائية مختلفة، كالحكاية الخرافية - Le conte mer-veilleux، والحكاية الشعبية Le conte populaire والتاريخية الناقصة أو المحرفة La legende، حيث سار السرد الشعري، سردا نثريا، وظل النفس الملحمي Le souffle epique محافظا على وجوده إلى أن تبلورت الرواية شكلا سرديا قائما بذاته.

بل إن ميخائيل باختين يذهب أبعد من هذا ليرى أن الرواية قد وجدت، حين انشطر عن السرد الملحمي - الذي يقدم صورة ثابتة عن شكل العلاقات بالماضي - شكل آخر من السرد يظهر الإنسان في مستقبله المحتمل. وبهذا المعنى، فإذا كانت «الإلياذة» ملحمة، فإن «الأوديسيا» كانت شبيهة بالرواية (1).

ثانيا: إن استفادة الرواية والمسرح من المناهج المعاصرة، يكاد يكون

● **العنصر الأول:** ظروف وشروط تلفظ هذا الخطاب. هذه الظروف التي تشكل قوته أو ضعفه.

● **العنصر الثاني:** علاقة هذا الخطاب بالإشارات الموازية له. هذه الإشارات التي قد تعوضه، أو قد تحد من أثره (4).

ولعل هذا هو الذي جعل Pierre larthomas يؤكد أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحوار المسرحي يتكون من الكلام فقط، وإنما يتكون من ثلاثية هي: الكلام، والحركة، والصمت، (- si - geste - Parole lence) وتتشكل هذه الثلاثية في تركيبات متنوعة (5).

كما أن التعبير اللساني في المسرح هو بنية من العلامات، التي لا تتكون فقط من علامات الخطاب، ولكن أيضا من علامات أخرى. فالخطاب المسرحي مثلا، الذي ينبغي أن يكون علامة عن الوضعية الاجتماعية الشخصية، يكون مصحوبا بحركات وإشارات الممثل، وتكمله علامات أخرى - تعبر هي بدورها عن هذه الوضعية الاجتماعية - مثل الملابس والديكور (6).

أما عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، فإنه يتم عادة إدراجه تحت تسمية أكبر منه، هي كلام الشخصيات (- personages Parole des personages). ويتم توزيع كلام الشخصيات في الرواية حسب طريقتين مختلفتين هما:

● **طريقة الإظهار** Mode de Montrer: يبدو فيها كلام الشخصيات وكأنه يقدم بدون

من الخصائص، منها ما يوحد بينه وبين الكلام العادي، ومنها ما يميزه عنه. فالحوار المسرحي، تماما، كالقلام العادي يحقق وظيفة التعبير ووظيفة التواصل، ووظيفة الإقناع. إذ أن الحوار يسمح بالتعبير عن التجارب وعن مختلف الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية التي نتحدث. وبذلك فدور الحوار هو نفس دور الكلمة في الحياة اليومية. إذ تصلح الكلمة لكل واحد منا لكي يعبر عن نفسه، ولكي يوصل إلى الآخرين ما يسجله ذكاؤه. وهكذا «فمجال الكلمة شاسع. بما أنه يمس كل الذكاء، وكل ما يمكن للإنسان أن يفهمه ويعبر عنه» (3).

لكن الحوار المسرحي يتميز عن الكلام العادي بطابعه الصدامي (Ag-onistique)، فهو موجز، وحاد، وقوي مما يحقق له وقعا على الشخصية التي ندخل في صراع معها فالأحاسيس والأفكار العميقة لا تكشف عنها الحوارات بقدر ما يكشف عنها اصطدام الحوارات.

كما أن الحوار الدرامي يتميز عن الكلام العادي بوظيفته المزدوجة: فكل حوار مسرحي مهما كان تافها، هو بالضرورة موجه في الوقت نفسه إلى الشخصية المخاطبة وإلى الجمهور. وبذلك حين نبحث عن الوقع الذي خلفه هذا الحوار المسرحي، نبحث عنه لدى الشخصية، ولدى الجمهور.

وعندما نريد دراسة خطاب الشخصيات المسرحية، فإنه ينبغي أن نراعي عنصرين أساسيين هما:

من أجل وضع بياضات على الصفحة، وتقليدا للحياة حيث لا يوجد حكي، ولكن توجد محادثات.. لذلك ينبغي من حين إلى آخر إعطاء الكلمة للناس، فالاتصال المباشر هو اقتصاد وراحة (بالنسبة إلى المؤلف أكثر من القارئ) (9) وهكذا يصبح الحوار في الرواية عيبا ونقطة ضعف.

ب. المونولوج: Le Monologue يعرف Jacques scherer المونولوج في المسرح قائلا: «مقطع تنطقه شخصية وحيدة، أو تعتقد أنها وحيدة، أو شخصية يسمعها الآخرون، لكنها لا تخشى أن يسمعوها» (10).

وهو بذلك يميزه عن المناجاة ((l'aparte التي هي «مقطع قصير تنطقه شخصية ما، ترغب في ألا يسمعها مخاطبوها».

ويمكن للمونولوج أن يلعب عدة وظائف في المسرح، بعضها هو شريك فيه مع أشكال مسرحية أخرى، وبعضها الآخر خاص به. من بين هذه الوظائف أنه يعرف المتفرج بعنصر من عناصر الحدث، أو بمشاعر الشخصية، كما هو الحال في مونولوج العرض (Monologue d'exposition)، حينما تدخل شخصية ما إلى خشبة المسرح في بداية المسرحية لتحمل إلى الجمهور بعض المعلومات.

كما أن المونولوج يسمح بتحليل الحالة النفسية لشخصية ما، بل ويسمح بالتعبير الغنائي لإحساس ما، (l'expression lyrique d'un)

وسيط، وأنه ينقل «كما هو» على شكل حوار أو حوار داخلي. وبذلك يسيطر الأسلوب المباشر Le style direct.

● وطريقة الحكي - Mode de Ra-conter: وفيها ينقل كلام الشخصيات بواسطة خطاب السارد. وهكذا سيكون لدينا «الكلام المحكي» (Le parole narrative) أو الكلام المنقول (La parole transposée). وبذلك يسود الأسلوب غير المباشر، Le style indirect (7).

كما أنه عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، يتم التمييز بين نوعين من الخطاب: أحدهما خطاب «خارجي» منطوق Discours exterieur pro-nonce، والآخر خطاب «داخلي» غير منطوق Discours interieur non-prononce، يجعلنا نستقر داخل حميمية الشخصية، ونحاول أن نتلمس أدق تحركات حياتها النفسية: إنه الحوار الداخلي Le Monologue.

ويرى Pierre-Louis Rey (8) أن ما يمكن أن تسميه حوارا في الرواية، هو ذلك الحكي الطويل الذي تحكيه شخصية ما إلى شخصية داخل العمل الروائي. كما أن الحوار يؤدي وظيفته داخل هذا العمل إذا ما تم الحفاظ على «وهم» المخاطب الذي يتوجه إلى شخصية ما.. لأن غياب المخاطب يؤدي إلى غياب المخاطب الذي يصبح مجرد قناع شفاف للروائي نفسه. وإذا كان الحوار هو الأداة الرئيسية في المسرح فإنه في الرواية يصبح عند البعض من أمثال Maurice Blanchot تعبيرا عن الكسل والروتين «فالشخصيات تتكلم

الفوضى الفكرية والعاطفية على كلامها(11).

وقد يحاول المونولوج أحيانا أن يتخفى في زي حوار من أجل أن يكتسب وظيفة التواصل التي هو محروم منها أصلا بسبب طبيعته. وهكذا فقد تلجأ شخصية ما، لفك عزلتها، إلى مناجاة شيء ما، أو شخصية غائبة، أو الله، على شكل صلاة أو دعاء، أو قد تنقسم نفسية الشخصية ذاتها إلى قسمين متعارضين، يدخل كل قسم في حوار مع القسم الآخر.

وهذا ما عبر عنه J.Piaget بقوله: «إن المتحدث الوحيد، يتوجه أحيانا إلى مخاطبين متخيلين»(12). أما إذا انتقلنا إلى الحديث عن المونولوج في الرواية، فإنه قد يتجلى في صورتين مختلفتين هما:

● الصورة الأولى: من المفروض أن الشخصية تتحدث بصوت مرتفع. في هذه الحالة يلتقي العرف الروائي بالعرف المسرحي الذي يقبل أن تكشف شخصية ما لنفسها (وإن كانت في حقيقة الأمر تكشف للجمهور) عن أفكارها وأحاسيسها، إلى درجة أنه قد لا يميز بين مونولوج في نص مسرحي وآخر في نص روائي. إلا أن مستطاب الواقعية الذي يظهر بشكل أقوى عند قارئ الرواية يسهل عليه قبول هذا الموقف المصطنع.. لأن المونولوج في نهاية الأمر هو موقف مصطنع، بما أنه عادة لا يحدث المرء نفسه بصوت مرتفع إلا إذا وجد نفسه في وحدة قاتلة.

(sentiment). إذ أن المونولوج لا يسمح فقط للمؤلف بأن يعرض أحاسيس بطله - الشيء الذي يحققه له أي حوار آخر - وإنما يسمح له أيضا بأن يغني هذه الأحاسيس. ذلك الغناء الذي ليس مجانيا وإنما هو تحليل وتفكير، بل قد يؤدي إلى حل أو اتخاذ قرار، مما يسمح للمونولوج بأن يكون عنصرا من عناصر الحكمة.

ويمكن تقسيم المونولوج حسب الوظيفة الدراماتورية إلى:

أ- مونولوج تقني (Monologue technique): أو ما يمكن أن نصلطح عليه بالحكي (Recif): وهو عرض من طرف إحدى الشخصيات لأحداث ماضية أو لأحداث لا يمكن عرضها مباشرة.

ب- مونولوج غنائي (Monologue lyrique): وهي لحظة تفكير، ولحظة شاعرية تترك فيها الشخصية نفسها على سجيتها، وتفصح عن خباياها.

ج- مونولوج التفكير أو القرار (Monologue de reflexion ou de decision): عندما تجد الشخصية نفسها أمام اختيار صعب، فإنها تعرض أمام نفسها الحجج والحجج المضادة.

ويمكن أن نضيف حسب الشكل الأدبي مونولوجا آخر هو المونولوج الداخلي (Monologue interieur) وهو الذي نجده في الرواية، حيث إن الشخصية تقدم في اضطراب، وعدم ترتيب، وإخلال بالمنطق، وعدم اكتراث بالرقابة، شذرات من أفكارها وأحاسيسها، فتسيطر بذلك

في التابع الزمني للفصل. وإذا كان تقسيم المسرحية إلى فصول، تمليه الإكراهات الزمنية، فإن تقسيم الفصل إلى مشاهد، يبدو أنه من دون حوافز وإكراهات. فكل مشهد جديد يتحدد غالباً بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. ويقيس السميولوجيون حالياً مؤشر الحركية (L'indice de Mobilité). فهذا Salomon Marcus يحدد هذا المؤشر قائلاً: «إنه العلاقة بين عدد مرات دخول وخروج الشخصية المعينة والعدد الإجمالي للمشاهد» (15).

ولقد أحس Corneille بأن إكراهات الزمان والمكان هاته، ودخول الشخصيات وخروجها، من بين أهم النقاط التي تميز المسرح عن الرواية. فقد قال في «خطابه الثاني» (Le deuxième discours) «إننا في المسرح مخرجون بإكراهات المكان والزمان ومضايقات العرض التي تمنعنا من عرض كثير من الشخصيات في الوقت نفسه، خوفاً من أن تضل بعضها من دون فعل، أو تخلق اضطراباً في أفعال الآخرين. أما الرواية فليس لها أي من هذه الإكراهات، فهي تعطي للأحداث التي تصفها كل الوقت الذي يتطلبه وقوعها: إنها تموضع الشخصيات التي تتكلم، أو تفعل، أو تحلم، في غرفة، في غابة، في مساحة عمومية، حسب ما يفيد فعلهم الخاص.. إنها تمتلك من أجل ذلك قصراً بأكمله أو مدينة بأكملها، أو مملكة بأكملها، أو كل الأرض، حيث

● الصورة الثانية: الشخصية لا تعبر عن أفكارها بصوت مرتفع. وفي هذه الحالة يفترض عرف آخر يدخل في نسيج الجنس الروائي، وهو قدرة الروائي، ليس فقط على وصف الشخصية الوحيدة المعزولة، وإنما على أن يلج أيضاً أفكارها وأحاسيسها (13).

إن «المونولوج الداخلي» لغة أعماق الفكر التي تخلط بين الذكريات والأحلام والأحاسيس والمشاريع. إنه يقدم لنا حاضر البطل المشوب بأحلام وخيالات حرة، تكون بمثابة الإطلالة على المستقبل (14). وهكذا فإذا كان أهم ما يميز المونولوج في المسرح هو أنه غير محتمل (invraisemblable)، فإنه يصبح في الرواية محتملاً.

ج - المشهد: La scene لقد عرف مصطلح المشهد طيلة تاريخه عدة معانٍ: فقد كان يعني الديكور، ثم ساحة اللعب ثم مكان الحدث، ثم المقطع الزمني داخل الفصل (Acte).

وما يهمنا هنا هو المشهد في إطار الوحدة الزمنية للفصل. فمطلبات المشاهد تفرض أن لا يأخذ من الحدث إلا اللحظات الأساسية، بما أن العرض لا يمكنه أن يتعدى عدداً معيناً من الساعات خوفاً من أن يحس الجمهور بالملل، وخوفاً من اختلال إيقاع المسرحية. وبذلك فإن تقسيم الحدث إلى فصول ومشاهد، يسمح بأن لا نقدم إلا اللحظات الحاسمة، وأن نتصرف في الزمن.

وتتلاحق المشاهد عادة داخل الفصل دون انقطاع، وإن كان المسرح في القرن العشرين قد عرف اختلالاً



تجعلهم يتفسحون. وإذا ما جعلت فعلا ما يحدث أو يحكي أمام ثلاثين شخصا، فإنه يمكنها أن تصف أحاسيسهم المختلفة الواحد تلو الآخر» (16).

أما الحديث عن المشهد (Scene) في الرواية فيفترض الحديث عن سرعة السرد (La vitesse de narration) إذ أن المشهد هنا عنصر من الرباعي الذي يحدد مدى سرعة السرد في رواية ما. هذه السرعة التي تنطلق من الوقف (Pause) لتصل إلى الحذف (Ellipse) مروراً بالمشهد (Scene) والخلاصة (Sommaire) أو (Resume).

ففي الوقف، يتوقف الكاتب عن الحكي ليصف أو يعلق. أما في الحذف، فإنه يسكت، هناك إذن بياض (Blanc) يؤشر على مرور الزمن، حيث يقرر الكاتب أن يتركه يمر في صمت. وتأخذ الخلاصة أبعاداً زمنية ونصية مختلفة، كأن نتحدث في ثلاث صفحات عن خمس عشرة سنة، أو في عشر صفحات عن ستة أشهر. أما بالنسبة إلى المشهد، فيمكن أن نتحدث عن ثلاث ساعات في عشر صفحات أو مائة (17).

وهكذا إذا كانت الخلاصة تتدرج تحت طريقة الحكي (Mode de ra-conter)، وهي بذلك تنحون نحو الإيجاز وقلة العرض، فإن المشهد يندرج تحت طريق الإظهار (Mode de Montrer)، وبذلك يبدو وكأنه يدور أمام أعيننا، ونعتني أكثر فأكثر بالتفاصيل. وطريقة الإظهار هاته التي هي «عرض للصور»، والتي

توهم برؤية الحدث، تحقق إحساساً بأن زمن الحكي، يعادل زمن الحكاية. إن المحاكاة في الرواية تقوم على وسيلتين إحداها مباشرة، أي أن الأحداث تجري أمام أعيننا ويقوم بها ممثلون، وأخرها سرديّة، أي أن وصول الأحداث إلينا يتطلب وسيطا هو السارد.

وقد ركز Henry James على هذا التمييز وعمقه أثناء تحليله للرواية، ثم ركز عليه Percy Lubbock وعدد من النقاد الأنجلو سكسونيين الذين تحدثوا عن الحكي المشهدي Le recit scenique وكثيرا ما كان Henry James يطالب الروائيين قائلا: Dramatisez, Dramatisez (18).

بمعنى «اكتبوا مشاهد»، مما سيحقق لحظات درامية للرواية، بما أن المشهد يحقق للرواية «ميزة العرض» - Le caractere representatif، وتكون هذه الميزة مسيطرة للخط الدرامي. وبذلك يحقق المشهد للرواية من الغنى في الأحداث والشخصيات والأحاسيس والأفكار، ما لا يحققه المشهد للمسرحية.

2 - مصطلحات مسرحية ذات مصدر سردي:

توظف التظليلات المسرحية مجموعة من المصطلحات ذات المصدر السردي، لعل أبرزها: السارد (Le narrateur)، والحكي (le recit)، والحكاية (la fable).

أ- الحكاية fable لقد تبني Todo-rov مصطلح Histoire، وتحدث Claude Bremond عن مصطلح Re-cit، أما في المسرح فيوظف مصطلح

أما فيما يتعلق بالمسرح، فالنص المسرحي يتكون من ثلاثة مستويات للتنظيم: المستوى الأول: الحكاية، والمستوى الثاني: الحدث، والمستوى الثالث: الحكبة.

فالحكاية تتكون من أحداث وأفعال في علاقة مع الأدوار المسندة إلى الشخصيات. ودراسة الحكاية الدرامية تقتضي نحواً سردياً (grammaire narrative). وفي هذا المستوى من التحليل لا تختلف الوحدة الدرامية، عن أي وحدة من نوع سردي - كالرواية أو الخرافة - فيتساوى بذلك الحكى والعرض. وما من شك في أنه عندما نبحث عن حكاية مسرحية ما، فإننا نقوم بعكس العمل الذي قام به المؤلف الدرامي، حيث نعزل المادة السردية الأصلية، ونبعدها عن كل اشتغال دراماتورجي وبذلك تكون الحكاية في المسرح هي الموضوعة الكرونولوجية والمنطقية للأحداث التي تشكل هيكل العرض.

إلا أنه على عكس الحكاية في الرواية، فإن الحكاية في المسرح تصلنا في «حالة سيئة جداً» كما يقول Richard Monod (20). بما أنها تقدم لنا بواسطة كلام وحركات الشخصيات، التي يقدمها الممثلون، مما يعني ضرورة إعادة بناء النص الدرامي وفق نظام سردي مخالف.

وإذا كان برتولت برشيت يؤكد أن «الحكاية هي قلب العرض المسرحي»، وكل شيء رهين بها لأنها تضم كل المعلومات والحوافز التي تثير إعجاب الجمهور» (21) فإننا بدأنا نلاحظ أن بعض الدراماتورجيات المعاصرة

fable، وإن كانت كل هذه المصطلحات تحيل على عالم محكي، مع العلم أن Gerard Genette قد يحيل على الوسائل التقنية التي ينقل بواسطتها هذا العالم المحكي.

وإذا عدنا إلى أرسطو وجدناه في كتابه «فن الشعر» يقر بأن هناك أربعة أقسام مشتركة بين التراجيديا والملحمة. هذه الأقسام هي الحكاية، والشخصيات، والخطاب، والفكرة. وتحتل الحكاية مكانة متميزة في كل من المسرح والرواية، إلى درجة أن أرسطو رأى أن الحكاية هي غاية التراجيديا، بل هي «مبدأها وروحها»، وإلى درجة أن الرواية نظر إليها دائماً على أنها Une Histoire (Story). فمصطلح Histoire في الرواية يقابل ما كان يسميه أرسطو Fable في الملحمة والتراجيديا.

والحكاية في حالتها الأولية هي سلسلة من الأحداث تبدو للوهلة الأولى مستقلة، لكن السارد يوجد بينها روابط منطقية، تكمن في الغالب في السببية. وبذلك تصبح هذه الخطاطة السردية (Schema narratif) حبكة. ويجب الجمع بين هذه الخلايا المتنوعة لكي يصبح الحكى منسجماً، ومن أجل ذلك نحتاج إلى مبدأ وحدة عام يضمن تطورها، وحركيتها ويعطيها اتجاهها، إنه الحدث L'action.

وهكذا فالروائي لا يقوم فقط بالجمع بين هذه الحلقات، بل يحرك الشخصيات، ويصف إطارها الفضائي ويصف الزمان الذي يجري فيه الحكى (19).

الكاتب لا يتحدث أبدا باسمه الشخصي، في حين يعاود الظهور في بعض الأشكال المسرحية، مثل «المسرح الملحمي».

كما أن بعض الأشكال المسرحية الشعبية في إفريقيا وفي الشرق توظف السارد كوسيط بين الجمهور والشخصيات. كما أنه يمكن اعتبار المخرج - بشكل من الأشكال - ساردا، بما أنه يختار وجهة نظر معينة، ويحكي حكاية كموضوع تلفظ (23).

ولا يتدخل السارد في نص المسرحية، إلا أحيانا في الاستهلال (Prologue) أو الخاتمة (L'epi-logue)، أو في الإرشادات المسرحية حين تقال أو يتم إظهارها، وبذلك فالسارد يظهر كشخصية مكلفة بإخبار الشخصيات الأخرى أو بإخبار الجمهور عن طريق الحكى والتعليق المباشر على الأحداث. ويتحقق الحضور الفعلي للسارد عندما لا ترتبط الأحداث المروية ارتباطا عضويا بالمشهد الدرامي، وعندما يتطلب الخطاب عرضا ذهنيا للحدث (Representation men-tale) من طرف الجمهور، وليس عرضا ركحيا حقيقيا لهذا الحدث (24).

وهكذا فحضور السارد في المسرح أقل قوة من حضوره في الرواية. وقدرة السارد على التحكم في دقة الأحداث في المسرحية أضعف من قدرته على ذلك في الرواية.

ت. الحكي Le recit يميز Gerard Genette بين ثلاثة أشياء هي: ● الحكي (Le recit) وهو «الدال،

تبتعد شيئا فشيئا عن الحدث، وعن البعد السردي للنص المسرحي، منفصلة من أية «حكاية»، مقدمة فرجات قائمة على صور مكررة أو مجزأة.

ب. السارد Le narrateur إن الكاتب الروائي هو ذلك الكائن من لحم ودم الموجود في عالمنا أو الذي وجد فيما مضى. أما السارد فهو الذي يبدو أنه يحكي الحكاية داخل الرواية، ولكنه لا يكتسب وجوده إلا من كلمات النص ولا يتشكل وجهه إلا من خلال مجموعة من العلامات المتناثرة هنا وهناك. وإذا كان من المفروض في تحليل الرواية أن لا نخلط بين الروائي وبين السارد، فإنه مع ذلك هناك حالة يلتقي فيها الروائي بالسارد، وبالشخصية الرئيسية، إنها السيرة الذاتية (22).

وقد لا يتحدث السارد قط بصيغة المتكلم، وقد يحرم على نفسه التدخل في السرد، رغم أنه يمتلك حلقاته ويتحكم في مساراته. وتفترض العلاقة بين القارئ والسارد أن ينقاد القارئ لهذا المرشد، وأن يثق به، حتى وإن لم يفصح له عن كل شيء منذ البداية، حتى ولو فرض عليه لعبة التخمينات.

وتحقق تدخلات السارد وظيفتين أساسيتين: وظيفة التسيير، ووظيفة التعليق. كما أن السارد يستطيع أن يكشف للقارئ عن الأشياء التي تنفلت من الشخصية، حيث يسبر أغوار وعيها، وينزع القناع عن لا وعيها.

أما في المسرح فالسارد عادة ما يقصى في المسرح «الدرامي» بما أن

«ما لا ينبغي أن نراه، يعرضه علينا الحكيم» (27).

أما Racine فكان يقول: «قواعد المسرح أن لا نسرد إلا الأشياء التي لا يمكن أن تمر على مستوًى الحدث» (28). وعندما كان الحكيم يتم بموازاة مع حدث يقع بعيداً عن أعين الجمهور، كان هذا الحكيم يحمل اسم Teichoscopie، وهو ما يمكن أن نترجمه «برؤية من خلال الجدران».

وهكذا يمكن أن نتحدث عن الحكيم بمعناه الضيق في المسرح، عندما تحتكر شخصية ما الكلام لتحمل إلى الشخصيات الأخرى أحداثاً لم يعانها سواها. وقد يتداخل أحياناً الحكيم بالحدث إلى درجة أنه يصعب وضع حدود بينهما.

وهكذا، لأن الرواية تقترح أكثر مما تظهر، ولأنه ليست لها إكراهات مادية فإنها تسمح - عكس المسرح - للروائي بأن يمارس حرية التخيل وأن يحقق كل أنواع المغامرات. ولأنها منحدره بشكل أو آخر من الملحمة، فإنها تسمح بالدفع بقدرات الإنسان إلى أقصى الحدود، وتستطيع أن تستكشف كل أبعاد المغامرة. وقد اقتسمت في القرن العشرين هذه القدرة والسلطة مع السينما.. بل إنها أمدتها بالعديد من السيناريوهات التي استثمرتها السينما أحسن استثمار بما أنها - عكس المسرح - لها إمكانيات تغيير الأمكنة، وتنوع صورها.

وإذا كانت الرواية في نهاية الأمر تركز على مخيلة القارئ، فإن المسرح يركز على المشاهدة عند المتفرج.

الملفوظ، الخطاب أو النص السردية نفسه».

● الحكاية (l'histoire): وهي «المدلول أو المضمون السردية».

● السرد (Narration): أي فعل السرد نفسه (25).

أما الحكيم في المسرح فإنه يتم في الغالب من طرف شخصية متورطة في الحدث. كما أنه يوحد في الغالب في العرض (l'exposition)، مما يسمح له بأن يلعب دوراً مشابهاً لدور الاسترجاع التفسيري في الرواية (l'analepse explicative)، بما أنه يحكي أحداثاً ماضية ضرورية لفهم الموقف الحالي. ولا بد أن يراعي هذا الحكيم الجانب السيكلوجي، إذ كان Corneille يقول: «أثناء المحكيات ينبغي أن نكون منتبهين إلى الحالة الروحية للذي يتكلم وللذي يستمع» (26).

ولا يسمح الحكيم للسارد بأن يخبرنا بالأحداث التي وقعت فقط، ولكن يمكنه أيضاً من أن يقدم انطباعاته وأحاسيسه اتجاهها بل وأحياناً وجهة نظره فيها، وهذا ما كان يتطلبه المسرح الملحمي من السارد.

والحكي لا يتعرض للأحداث التي وقعت فقط، ولكن التي وقعت خارج خشبة المسرح.. تلك الأحداث التي لا يمكن أن نراها، أو لا ينبغي أن نراها. لا يمكن أن نراها لصعوبات تقنية تتعلق بتحقيقها على خشبة المسرح، ولا ينبغي أن نراها لأنها عنيفة، وفظيعة (مبارزات، معارك وكوارث) فكما كان يقول Boileau

- 1 - Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman - Gallimard - 1978 - pp - 439 - 474.
- 2 - Marie - Claude Hubert: Le théâtre - Armand Colin - Cursus - 2ème tirage - 1988 - Paris - p7.
- 3 - Gaston Baty, cité par Henri Gouhier, in: l'essence du théâtre - (présence et pensée) - nouvelle édition - Aubier - Montaigne - Paris - 1978 - p76.
- 4 - Aune ubers feld: lire le théâtre - éditions sociales - 4ème édition - Messidor - Paris - 1982 - p247.
- 5 - Pierre Iarthomas: le langage dramatique - (sa nature et ses procédés) - P.U.F nouvelle édition - Paris - 1989 - p260.
- 6 - Peter Bogatrev: signes du théâtre - poétique N8 - Editions du seuil - 1971 - p523.
- 7 - Yves reuter: Introduction à l'analyse du roman - Bordas - Paris 1991 - p61.
- 8 - Pierre - Louis REY: le roman - hachette supérieur - Paris - 1992 - p86.
- 9 - Maurice Blanchot: le livre à venir - coll: Folio - 1986 - pp208 - 209.
- 10 - Jacques scherer: Dramaturgie classique en France - Paris - nize - 1966 - p437.
- 11 - Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre - Messidor - Editions sociales - Paris - 1987 - p251.
- 12 - J.Piaget, cité par Pierre Iarthomas, in: le langage dramatique - p255.
- 13 - Pierre - Louis REY: le roman - p97.
- 14 - Michel Raimond: le roman - Armand Colin - Cursus - Paris - 1989 - p152.
- 15 - Salomon Marcus, cité par Marie - Claude Hubert, in: le théâtre - p19.
- 16 - Corneille, cité par Marie - Claude Hubert, in: le théâtre - p18.
- 17 - Michel Raimond: Le roman - p145.
- 18 - Henry James, cité in l'univers du Roman - Par: Roland bourneuf et Real ouellet - P.U.F - Paris - 1989 - p58.
- 19 - Rolan Bourneuf - Real Ouellet - l'univers du roman - p36.
- 20 - Richard Monod, cité par Jean Pierre Ryngaert, in: Introduction à l'analyse du théâtre - Bordas - Paris - 1991 - p50.
- 21 - Bertolt Brecht: Petit organon pour le théâtre - traduction de Jean tailleur - l'arche - travaux 4 - 1963 - p88.
- 22 - Yves Reuter: Introduction à l'analyse du roman - p37.
- 23 - Patrice Pavis: dictionnaire du théâtre - p260.
- 24 - Ibid - p260.
- 25 - Gérard Genette: figures III - le seuil - 1972 - p72.
- 26 - Corneille, cité par Marie - Claude Hubert, in: le théâtre - p88.
- 27 - Boileau, cité par Patrice Pavis, in: le dictionnaire du théâtre - p325.
- 28 - Racine, ibid, p325.



## ١. توطئة:

إن القاسم المشترك الذي يجمع بين جل النظريات النقدية والفنية عبر التاريخ هو اهتمامها الكبير بالنص والمؤلف وتهميشها للقارئ / المتفرج رغم أن من أجله تكتب النصوص وتنجز العروض المسرحية، وبدونه لا تكتمل حلقة أي عمل إبداعي.

وقد حقق النقد الأدبي نقلة نوعية من خلال تملصه من سلطة المؤلف وتركيزه على شكل النص مع الشكلائية، وبنيته مع البنيوية وخلخلته مع التفكيكية... وصار من المفروض الانتباه إلى القارئ الذي ظل منسيا، إلا أن ذلك لا يمكن أن يتم إلا بانتفاء المؤلف. يقول رولان بارت R.Barthes «لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بلقب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف» (١). وبالفعل، فإن مهمة المؤلف تنتهي عندما يضع نقطة النهاية لعمله الإبداعي، وهو غير معني بتفسير وتأويل الدلالات التي يطرح بها عمله، بل إن هذه المهمة موكولة أساسا للقارئ، «فالنص لا قيمة له بدون القارئ، ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص» (2). وعليه، فإن فعل القراءة الذي يمارسه القارئ صار ذا أهمية بالغة، إذ إن كل قراءة هي في حد ذاتها إضافة وإغناء لمتن النص المقروء. ولا يمكن في كل الأحوال تجاهل القارئ والاهتمام في المقابل بالسياق التاريخي والسوسيولوجي الذي

# التلقي المسرحي في المسارح التجريبية الحديثة

• سعيد كريمي  
المغرب

ويتم الالتجاء إليه ما دام أن المسرح عند اليونان كان يدخل في إطار الشأن العام والثقافة العامة.

وإذا وصلنا إلى أرسطو- الأب الروحي للمسرح- الذي يشكل سلطة نقدية ومرجعية مركزية، فإننا نجده هو الآخر يعطي للمتفرج قدرا من الاهتمام من خلال إشراكه في الحدث المسرحي وتأثره واندماجه مع سيرورة الحكاية المتضمنة في التراجيديا التي يعرفها بكونها: «محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزدوجة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء (...) وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات» (5).

ومن المؤكد أن تطهير النفوس هو المرمى والغاية التي كان يسعى إليها المسرح اليوناني من خلال عرض مجموعة من التراجيديات المتمحورة حول شتى أنواع المعاناة والقسوة الرهيبة التي يعانيها الأبطال، والتي تدفع بالجمهور إلى التعاطف معهم ومقاسمتهم لألامهم وأحزانهم.. وهذا يعني أن الجمهور هو المستهدف بالدرجة الأولى، مما يجعلنا نقر أن المسرح اليوناني أعطى لمسألة التلقي مكانة خاصة بها.

ومنذ العصر الإليزابيتي الذي تنفس فيه المسرح الصعداء بعد الإجهاز الذي طاله أثناء العصور الوسطى بدأ المسرح يستعيد مكانته شيئا فشيئا عقب الثورة الفرنسية، وانبلاج عصر الأنوار ومعه التجريب الذي شمل كل الميادين العلمية

أفرز النص كما هو الحال بالنسبة للماركسية أو غيرها من النظريات الأخرى الأحادية النظرة والتي تركز على جانب وتغفل جوانب أخرى تماشيا مع التصور الإيديولوجي الذي يحكمها. والحال إن الاهتمام يجب أن يخرج من شرنقة إنتاج النص إلى تلقيه «ذلك أن القراءة ليست فقط تلقيا للنصوص ولكنها أيضا تأثير عليها. ورغم طابعها المنفعل، فإنها تتحول إلى مقياس وحكم. والقراءة الفضولية الاستكشافية- القراءة الفعالة- تساوي عملا موازيا للكتابة، وتكتسي نفس أهميتها» (3).

وإذا انتقلنا إلى المسرح، فإننا نجد أن الجمهور منذ البدايات الأولى كان طرفا فاعلا في العمل المسرحي، إذ عليه يتوقف نجاح أو فشل العروض التي كانت تقام آنذاك، فتكون بذلك له كلمة الفصل. والذي يثمن ما نقوله هو أنه على الرغم من كون مسرحية «أوديب ملكا للشاعر الفحل سوفوكل أروع ما خلفه اليونان من آثار مسرحية، فإنها لم تتل الجائزة الأولى في المسابقات الاحتفالية بأعياد ديونيزوس، وإنما فازت بها مسرحية لشاب ناشئ اسمه فيلوكلس وهو ابن أخت الشاعر الكبير إشيل» (4). فالجمهور إذن كان يمارس النقد المباشر وإن أدى ذلك إلى التحمل والاعتساف في حق أحد عمالقة المسرح، إذ إن هذه المهمة كان من المفروض أن توكل إلى إخصائيين في هذا المجال حتى يكون التقييم موضوعيا. إلا أن الديمقراطية الأثينية أبت إلا أن يحكم الشعب نفسه بنفسه

والآن وصفا لحركات القراءة التي يفرضها، وهذين المظهرين مترابطين»(6).

وبما أن معنى أي نص أو عرض هو عدد قراءاته، فإنه يكون أرضية مشاع لكل القراء المتلقين، فعندما يفرغ المخرج من الكتابة السينوغرافية تبدأ مهمة المتلقي الذي من أجله أنجز هذا العرض، أي أن عليه أن يقوم باكتشاف الدلالات وترويض المعاني التي ينطوي عليها كل نص أو عرض. ولعل هذا ما دفع رائد مدرسة كونستانس الألمانية - التي اهتمت بشكل خاص بجمالية التلقي - هانس روبير ياوس H. R. Jauss إلى القول بأنه «لا يمكن تصور حياة عمل أدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية للمتلقين الذين يوجه إليهم هذا العمل»(7).

وقد كان الاهتمام منصبا على مر التاريخ على جمالية الإنتاج التي وقع منظروها في مجموعة من الشوائب والأخطاء، في حين تم إهمال جمالية التلقي. ورغم كون هذه الأخيرة حديثة العهد، إذ لم يمض في التنظير لها سوى سنوات قليلة، فإنها استطاعت أن تتمركز بشكل جيد وأن تستوعب خطابات جمالية الإنتاج بل وإن تتجاوزها. ويرى باتريس بافيس P. Pavis أنه على الرغم من الاهتمامات المتزايدة بجمالية التلقي من قبل تيارات مختلفة «فإن هذه التيارات عليها أن تستفيد من أخطاء جمالية الإنتاج التي تميزت بأحادية الجانب - Unilat- eraie في مسلماتها. كما أن عليها

والتقنية والأدبية والفنية بما في ذلك المسرح. إلا أن إشكالية التلقي المسرحي لم تطرح إلا في الفترة الزمنية المعاصرة، خاصة بعد التطور الكبير الذي عرفته السيمولوجيا وأعمال مدرسة كونستانس الألمانية، واجتهادات المسرحيين التجريبيين والطلّيعيين الذين وضعوا اللبنة الأساسية للتلقي المسرحي وقعدوا لهذه العملية.

## 2. نحو مقاربة لإشكالية

### التلقي المسرحي؛

في ظل التهميش الذي مورس على المتلقي بصفة عامة والمتلقي المسرحي على وجه الخصوص، برزت إلى السطح مجموعة من الصيحات والنداءات التي حاولت رد الاعتبار إلى المتلقي الذي عليه يتوقف الاعتراف بالعمل المسرحي وتقييمه والحكم عليه، ومما لا شك فيه أن التلقي المسرحي عملية في غاية التعقيد، وتزداد هذه الصعوبة كلما تعلق الأمر باختلاف الحقول الثقافية والمرجعيات الحضارية بين منتج العرض ومتلقيه. لأن الأول يوجه مجموعة من الخطابات المسننة المنبثقة من توجهه الفكري والثقافي إلى المتفرج الذي يجب عليه فك هذا التسنين وخلخلته، وهو ما يتطلب منه إماما معرفيا بثقافة الغير، وهذا يعني أن المتفرج / المتلقي هو أيضا مشارك فعلي في بناء العمل وقراءته «وكل وصف لبنية النص يجب أن يكون في نفس

الجمهور المفترض والاستجابة لأفق انتظاره، ويحاولون الابتعاد عن التجريب الذي ينأى عن المؤلف والمتداول. ويقدم باتريس بافيس بانوراما لنظريات الإنتاج والتلقي في الترسمة التالية:

أيضا أن تقيم مصالحة في إطار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي، فكل واحد يتحدد في علاقته بالآخر» (8).  
وغالبا ما يراهن المنتجون المسرحيون على الرقص على جراح

جمالية التلقي		جمالية الإنتاج	
العلامة والتلقي بعد تداولي		نوعة العلامة	
4) التداوليات أ) نظرية الأفعال اللغوية ب) نظرية التخييل ج) قوانين نظرية الخطاب	3) جمالية المتلقي أ) نظرية القراءة والتحقيقات - التحقيق التخييلي ب- نظرية حركية المتلقي نظرية النص الإيديولوجيا ج) نظرية الضوابط الاجتماعية	بعد دلالي	بعد تركيب
		سوسيولوجيا المضامين نظرية المرجع والانعكاس	1) الشكلانية أ- البحث عن الخاصية والسيمولوجيا الشكلية ب- البنيوية 2) نظريا النص ونظرية الضوابط النصية
حقل نظريات الخطاب والتلقي (٩)			

وتقرأ هذه الترسمة أفقيا انطلاقا من الأعمدة الأربعة الأساسية. وهي تمثل أهم النظريات والتيارات التي اهتمت بالإنتاج والتلقي المسرحيين.

ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكّلان بالإضافة إلى إعدادة الثقافي العام وتأثير النقد والأصدقاء وغير ذلك ما يعرف في علم جمال التلقي بأفق التوقعات الذي بواسطته يتم قياس المسافة الجمالية» التي يولدها العرض في ابتكاراتها وتعديلها للتوقعات المستقبلية» (١١).

يبدو إذن والحالة هاته أن هناك ارتباطا وثيقا بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي في تشكيل أفق الانتظار أو التوقع لكل متفرج على حدة. والجانب الموضوعي يتكون من مجموع المبادئ والأعراف والقيم الأخلاقية والمعرفية والثقافية السائدة داخل مجتمع معين، والتي ليست حكرا على جماعة أو شخص بعينه. بينما الجانب الذاتي يتعلق بالتكوين الشخصي للفرد ومدى تفاعله مع الجانب الموضوعي لجعله يحقق استقلالية نسبية وتميزا داخل حيز مجتمعي محدد.

واستفاد المسرح كذلك من الرائد الثاني لجمالية التلقي الألماني وولفغانغ ايزر W. Iser، وخاصة نظرية الوقع الجمالي Theorie de l'effet esthetique التي تتجلى في العلاقة بين النص ومتلقيه، وهي تقوم على ثلاثة أعمدة هي النص والقارئ وتفاعلهما (١٢).

وحاول ايزر ممارسة الاختلاف مع ياكوس الذي جعل أفق الانتظار والمسافة الجمالية لا تخرج عن الإطار الذاتي والموضوعي مستبعدا أي عناصر خارجية، في حين أن ايزر

وقد استفاد رواد المسرح ومنظروه بشكل كبير من جمالية التلقي ومدرسة كونسطانس الألمانية، واستعاروا منها مجموعة من الأدوات الإجرائية والمفاهيم، ومن بينها أفق الانتظار L'horizon d'attente الذي يعرفه قيدوم هذا التوجه النقدي الجديد هانس روبير ياكوس بقوله: «... إن أفق الانتظار لدى جمهور معين يعني النظام المرجعي.. المنبثق عن ثلاثة عوامل أساسية: أولها معرفة الجمهور القبلية بنوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل. وثانيها شكل وقيمة الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها في العمل. وثالثها التعارض بين اللغة الشعرية واللغة التطبيقية وبين العالم المتخيل والعالم اليومي» (١٥).

يتضح من مقولة ياكوس أن أفق الانتظار هو الحالة القبلية التي يكون عليها المتلقي قبل استقباله للعمل الإبداعي أو الأدبي، ويستند على ثلاثة عناصر رئيسية هي: الجنس الأدبي والتناص والتخييل. وينتج عن تلقي المتفرج لعمل ما إما الاستجابة لأفق انتظاره، بمعنى أن العمل الذي تلقاه هو عمل عادي ومبتذل، وإما تخييب أفق انتظاره إذا كان العمل دون المستوى، أو تغيير أفق انتظاره في حالة ما إذا كان العمل جديدا وتجريبيا يتجاوز المتداول ويقدم اجتهادات وإضافات نوعية ومختلفة. واستنادا إلى ياكوس حاول كيرايلام تحديد أفق الانتظار - أو أفق التوقع - في علاقته بالمسرح قائلا: «إن إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي



المسرحي إلى مكان القوة والضعف في عمله. وهو ما تثنى منه آن أوبر سفيلد Anne Ubersfeld بقولها: «يجب أن نعلم أن المتفرج هو الذي يخلق الفرجة مثله في ذلك مثل المخرج المسرحي. فهو يعيد تركيب العرض كله على المحورين العمودي والأفقي. فالمتفرج مضطر ليس فقط لتتبع حكاية معينة، ولكن لإعادة تركيب الوجه العام لكل العلاقات المتصلة بالعرض في كل لحظة» (14).

وهنا تكمن المهمة الصعبة للمقابلة على عاتق الجمهور. ذلك أن فهم وتأويل أي عمل مفتوح يمر عبر المؤلف الذي يشحنه بتصوره الشخصي المسكون بتجربته وزوايا نظره ورؤيته للعالم. ثم يأتي بعد ذلك المخرج الذي يعد مسرحية هذا النص، ليقذف به إلى الممثل سيد الخشبة ليضع عليه بصماته الخاصة. وليصل في آخر محطة إلى الجمهور الذي يتلقاه بأفاق انتظارية مختلفة تختلف باختلاف المستويات السوسيوثقافية للمتفرجين. وبما أن العرض المسرحي «ساحة تباينات لا بيانات، ساحة تفجير لمعان لا حصر لها»، ومرتع لتعدد العلامات السمعية والمرئية، فإن المتفرج يحاول في زمن قياسي التركيب بين مختلف هذه العناصر التعبيرية ومطاردة المعاني.

ومن الصعب جدا على المتفرج العادي أن يرى ويسمع وينظر إلى الشخص ويذكر جميع العلامات وكل الحركات في مرة واحدة. وهذا يعني أن «إعادة سميأة العرض تتطلب من المتفرج بناء معنى لكل علامة

استبعد كون الوقع الجمالي نابعا من طبيعة الأدب نفسه، بل من العلاقة الجدلية والحوارية التي تجمع النص بمتلقيه وسيرورة هذه العملية.

ويمكن في المسرح الاستغناء عن العلبة الإيطالية وقطع الديكور والإنارة والموسيقى.. لكن الذي يظل ثابتا هو الممثل والمتفرج باعتبارهما محور التمسرح. ولا يمكن تصور أي عمل مسرحي بدونهما. إلا أن العلاقة بينهما لم تكن على الدوام متكافئة، بل إن الكفة كانت دائما تميل لصالح الممثل / المرسل. وقد انتقد بافيل كامبينا نو Pavel campiano هذا التوزيع غير الدقيق وغير العادل بين الممثلين والمتفرجين الذين يقومون في الغالب بدور سلبي داخل قاعة المسرح. ذلك أنه «بمجرد انطلاق العرض المسرحي يكون لكل ممثل دور محصور ومحدد، في حين أن المتفرجين يقومون بنفس الدور، لهذا يكون حضور كل ممثل أساسي بالنسبة للعرض كله في الوقت الذي يمكن فيه تعويض كل متفرج بمتفرج آخر.. فالممثلين لهم وظيفة نوعية Qualitatif بينما المتفرجين لهم وظيفة كمية Quantitatif وينظر إليهم باعتبارهم عددا معينا ليس إلا» (13).

ومن ثم، فإنه يجب إعادة النظر في هذا التوزيع غير العادل للأدوار والنظر إلى المتفرج باعتباره صانعا للفرجة أيضا وليس فقط مستهلكا غير ذي بال. إذ من المفروض أن يقوم بمهمة تقييمه وتقويمه في نفس الآن. وبفضل احتجاجاته وصخبه ومناقشاته وتشجيعاته ينتبه المخرج

مسرحية، وصار المسرح بالنسبة إليه فنا يوميا ومألوفاً وليس فنا طارئاً ودخيلاً على تربته الثقافية.

### 3- دور الجمهور في المسارح التجريبية الحديثة؛

إن نظرة المسارح التجريبية إلى الجمهور تختلف باختلاف التصورات الفكرية والجمالية لأصحابها. وذلك أن رواد المسارح التجريبية والطليعية أحدثوا ثورة فنية زعزعت كل المفاهيم المسرحية التقليدية وأسسوا مسارح متمردة على الشعرية المسرحية الأرسطية. وبذلك أعادوا النظر في التطهير الأرسطي، وتوزعت تصوراتهم بين الاندماج الكلي أو الجزئي للمتفرج، وبين عدم اندماجه أو احتفاظه بالمسافة اللازمة عن مجريات العرض ليتمكن من غربة ونقد ما يقدم إليه. غير أن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن هذه المسارح اهتمت بشكل كبير بالجمهور باعتباره أحد الأطراف الأساسية المكونة لعملية التمسرح، وأولته مكانة مرموقة أن على مستوى التخطيط أو على مستوى الممارسة. وصارت المشاهدة والتلقي ركناً أساسياً من أركان المسرح الحديث، حيث انصب الاهتمام بشكل كبير على العين والصورة والجسد، ولم تعد للغة الحوارية الكلامية نفس الأهمية التي كانت تكتسبها مع المسارح الكلاسيكية. لهذا صار لزاماً على المتفرج أن يطور إمكانياته وثقافته حتى تسير التطور النوعي

يتلقاها. كما أنه يعود إلى المعنى المتضمن داخل الفكرة بعد العمل التحليلي للفرجة.. ما دام كل تحليل يتطلب إعادة تجميع العلامات وبناء المجموعات...» (15).

كما أن هناك علاقة جدلية ومرجعية بين العالم الخارجي - عالم التجربة والثقافة - والعالم المفترض المحدود داخل الفضاء المسرحي. وهو ما يجعل المتفرج يتوزع بين الواقع والمتخيل، ويحاول قدر الإمكان مقارنة ما يراه على خشبة بعالمه اليومي الذي يتحرك داخله بصورة مطردة ويعيش حياته بتلويناتها وتشعباتها.

ومن المؤكد أن المشاهدة المسرحية تحقق الفائدة لدى المتفرج، كما أنها أيضاً تحقق لديه المتعة Le Plaisir وإذا كان رولان بارت يتحدث عن «لذة القراءة»، فإن أوبر سفيك تؤكد على شتى أنواع المتع التي يجنيها المتفرج من خلال متابعة للعروض المسرحية. فهناك «لذة المشاركة ولذة السخرية ولذة الفهم... ولذة الضحك والبكاء، ولذة الحلم والمعرفة واللعب والمعاناة... ويمكن الاستطراد في لعبة الثنائيات الضدية إلى ما لا نهاية له» (16).

وبالجملة، فإنه بالنظر إلى كون العرض المسرحي تكثيفاً لمختلف أنواع العلامات، وبناءً على كون العلامة المسرحية ذات طبيعة معقدة، وتتراوح بين الرمز والكلمة والأيقونة، والإشارة والصرخة والصمت.. فإنه من الواجب أيضاً تعليم المتفرج كيفية التفرج بثقافة

الفرجة الآرطية ستكون قد أخطأت هدفها.

يطلب أرطو من المتفرج أن يقبل بالسير خارج حدود اليومي، والدخول في المناطق السديمية لأنه يقترح عليه مسرحا مخالفا للمسرح السيكلوجية المبنية على الحوار الفارغ والكلام المجاني، ويقترح التعامل مع المتفرج مثل الثعابين التي تتأثر بالموسيقى وتتفعل وتتجاوب معها، يقول موضحا ذلك: «اقترح التعامل مع المتفرجين مثل الثعابين التي نسحرها، ونعيدها عن طريق الجسد إلى المفاهيم الأكثر حذقا... لهذا فإن المتفرج في مسرح القسوة يكون في الوسط في حين أن العرض يحيط به» (18).

إن الترتيب الجديد للفضاء الذي يقترحه أرطو يخلق نوعا من الاتحاد والالتحام بين الممثل والمتفرج حيث يتم هدم كل الحدود.. وبهذا يصبح الجسد محور صنع الفرجة وتلقيها في نفس الآن. فوجود المتفرج في قلب الأحداث من خلال حذف الخشبة يجعله هو الآخر ممثلا بامتياز، إذ لا يوجد أي حاجز يفصل بينه وبين الممثلين.

يجب على المتفرج إذن أن ينخرط في اللعب المسرحي وألا يبقى كدمية تطل من برج عاجي على مجريات الأحداث دون أن تكون له اليد الطولى في إثراء الفرجة من زوايا مختلفة، ذلك أن الشكل الدائري للفضاء الذي تعرض فيه الفرجة يجعل الممثلين يحيطون بالمتفرجين من زوايا مختلفة من القاعة. وهذا ما يسهل عملية

الذي تعرفه المسارح التجريبية. وإلا فإن التواصل سيكون صعبا بين المرسلين والمتلقين. ويهمننا في هذا الإطار أن نقف عند ثلاثة نماذج أساسية هي: مسرح القسوة والمسرح الملحمي والمسرح الفقير.

### 3.1: مسرح القسوة؛ جسد المتفرج محور التلقي

أولى أنطونان أرطو A. Artaud للمتفرج في مسرح القسوة أهمية محورية حيث جعل منه بؤرة توتر يدور حولها الحدث، كما أنه حدد حتى الآثار النفسية والعقلية الجسدية التي تتزامن أو تعقب عملية تلقي الفرجة. فمنذ مسرح الفريد جاري A. Jarry أعلن أرطو «أن المتفرج يذهب إلى المسرح من الآن فصاعدا وكأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية. فكرة أنه لن يموت طبعا ولكنه يعي أن الأمر خطير، وأنه لن يخرج من العملية سليما. ونحن إن لم نتوصل إلى إصابته بأخطر ما يمكن فإننا سنكون دون مسؤولياتنا وعملنا، يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ» (17).

إن هذا التشبيه لا يخلو من بلاغة معنوية، كونه يركز على أن المسرح ليس مكانا للتسلية وتمضية الوقت، بل هو قاعة كبرى للعمليات الجراحية التي تتم على مستويات متباينة ومختلفة، فالمتفرج إن لم يهتز ويتزعزع ويغلف بالحدث الدرامي نفسه، ويشعر بالقسوة الكونية، فإن

الاتصال والاندماج بين المرسلين والمتلقين» ويصبح المسرح إذن احتفالا جماعيا يشترك فيه الممثل والمتفرج بالتساوي» (19).

ولا يركز أرسطو على تقديم مجموعة من المعلومات والمعارف للمتفرج بقدر ما يستهدف زعزعة عقله وتفكيره والدفع به إلى حالة الجذبة La transe حيث يجد السحر والهديان مكانا له، وينتفي دور العقل والمنطق ويغدو المسرح وكأنه عيادة استشفائية من الأمراض والأسقام الكونية الفجة. يقول جون جاك روبين J.J. Roubine «افترض المسرح الأرطوي جعل المتفرج في حالة جذبة، وفي الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي... يسعى مسرح القسوة إلى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته» (20).

وإذا كان برتولد بريشت يستهدف تثوير الواقع بغية تغييره من خلال استراتيجية التقى التي يقترحها بالدفع بالمتفرج نحو اكتساب ثقافة ثورية راديكالية مناهضة للبورجوازية، فإن هناك من شبه الأثر الذي تخلفه فرجات مسرح القسوة بالتطهير الأرسطوي، غير أن هناك اختلافا كبيرا بين هذا التطهير والتطهير الأرطوي، وهو ما يوضحه فرانكو تونيلي F.Tonelli بقوله: «إن الظاهرة التطهيرية بالنسبة لأرسطو ليس هدفها تحرير المتفرج من بعض الانفعالات الأساسية كالخوف والشفقة، لكن التطهير يعني ببساطة بالنسبة إليه الوعي بالقوى التي نحس بها جزئيا، واكتشاف أننا

جماعية، هي بداية في حد ذاتها» (21). ويذهب أرسطو كذلك إلى أن المسرح يجب أن ينتج التراجيديا في أقصى حالاتها، بحيث لا تترتب عنها لا لذة ولا متعة، ولكن فقط الألم والقلق والقسوة. وهذا يعني أن مسرح القسوة يدعو إلى إعادة تشكيل الأفاق الانتظارية للجمهور الذي تعود على استهلاك ما تقذف به المسارح الكلاسيكية المبتذلة.

### 3-2: المسرح الملحمي؛ التغيير بدل التطهير

إذا كانت الدراما الأرسطوية قد خيمت بظلالها الكثيفة على الفن المسرحي في جل الحقب والعصور، فإن هذه الهيمنة سيتم الإعلان الرسمي عن أقول شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة خاصة مسرح برتولد بريشت Bertold Brecht الملحمي الذي شكل نقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح. وأحدث تغييرا جذريا مس كل الجوانب الفنية والفكرية والإيديولوجية التي أقيم عليها المسرح بما في ذلك التلقي والدور الطلائعي الذي ينبغي أن يلعبه الجمهور داخل الفضاءات المسرحية.

وللتدليل على المكانة الهامة التي يشغلها الجمهور داخل أدبيات بريشت نورد أحد نصوصه التي يقول فيها «المسرح من دون جمهور شيء لا معنى له... وبالتالي فمسرحنا لا معنى له. وإذا لم تعد للمسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما

يراد منه» (22).

في المسرح الملحمي بالمتعة واللذة وكذلك، غير أنها ليست متعة رخيصة ومبتذلة. وهو ما يتردد في أماكن عديدة من الأورغانون الصغير لبريشت، حيث يرى مثلاً أن تقديم المتعة والتسلية يجب أن يقدم إلى طبقة الفقراء والمحرومين، وبذلك «يحصل بناء المجتمع على المتعة من الحكمة التي تحل المشاكل. ومن الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، ومن احترام البشرية، أي من حب الإنسانية» (24).

والمسرح في نهاية المطاف ليس إلا فضاء يقصده الناس لكسر رتابة الحياة والاستمتاع بعروض فنية يجدون فيها خير عزاء وخير معوض عن الواقع المرير الذي يكتوون بلظاه. والمسرح الذي لا يستطيع تحقيق المتعة للجمهور يجب أن يعاد فيه النظر لأن الحياة نفسها تنبني على مفارقات الجد والهزل والانضباط والتسيب... ولولا هذه المتناقضات لما اكتسبت سحرها وقوتها الخفية.

ومن باب الإنصاف القول بأن التقعيد للتلقي المسرحي والأثر الناتج عن هذه العملية لم ينظر له أحد بشكل علمي وعميق بعد أرسطو حتى جاء بريشت في مسرحه الملحمي. إذ جعل من الجمهور اللبنة الأساسية التي يقوم عليها المسرح، واستبدل التطهير بالتغيير دافعا لانتظار متلقيه الذي صار ناقدا ومناقشا ومطلعا على الواقع الذي ينبغي تغييره من خلال النموذج الافتراضي الذي يشاهده في المسرح. وقد عمد بريشت إلى دفع القاعة في الخشبة وهدم الجدار

ولعل ذلك ما دفع بريشت إلى تأسيس مسرح ثوري لا أرسطي يتمشى والتحويلات التاريخية والاجتماعية التي تعرفها المجتمعات الحديثة. وتبنى الماركسية كتوجه فكري وإيديولوجي، والمادية الجدلية كمنهج علمي تاريخي. وجعل من المسرح مرآة تعكس التناقضات الطبقيّة والشروخ الكبيرة التي تفصل بين الطبقات البرجوازية والطبقات الاجتماعية المحرومة. ولم يفتأ يوجه رسالاته الصريحة إلى جمهوره المغرب داخل «أسطورة» الحياة اليومية وداخل المجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية من أجل أعمال عقله للتخلص من هذا الاغتراب. «فرؤية بريشت للتاريخ تقف تماما مع المادية التاريخية وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق» (23).

والتغريب Distanciation أو «الاغتراب» هو في أبسط معانيه جعل المؤلف بالنسبة إلى الجمهور غريبا وشاذاً ومثيراً للأسئلة والاستفسارات، فالبرجوازية والطبقات الحاكمة تقدم للجماهير أمورا تبدو في غاية البدهاة والبساطة، إلا أنها في الواقع غامضة وملتبسة وتنطوي على حمولة إيديولوجية مضادة لطموح وإرادة الجماهير الكادحة. وبواسطة التغريب الذي يدعو إلى توقيف الحدث في سيرورة الحكاية المسرحية، يستعمل الجمهور عقله في إزالة القناع عن كل شيء وانتقاده وإدراك معانيه القريبة والبعيدة. وتقترب الفائدة التي يجنيها الجمهور



مازوشية، حيث يعاني الممثل من جهة من ألمه الخاص ويتمتع بفعاليته، كما يتمتع المتفرج من ناحية أخرى بهذا الألم الذي يتلقاه لأنه يعني بالنسبة إليه اكتشاف القوى العميقة وتحررا من كل ما يمكن أن يخنقه»(26).

وقد فرضت جمالية المسرح الفقير فضاء مسرحيا مغايرا للعبة الإيطالية. في هذا الإطار، ومن أجل الدفع بالمتفرج إلى الاندماج التام في الأحداث ومشاركته الوجدانية للممثلين، دعا غروتوفسكي إلى إقامة عروضه المسرحية داخل حجرة عادية لا يتم الفصل فيها بين المرسلين والمتلقين لكي يتحقق ذلك التواصل الحميمي المباشر بين الطرفين دون حاجز أو مانع. يقول غروتوفسكي: «لهذا يجب القضاء على البعد بين الممثلين والجمهور بحذف المنصة وإزالة كل الحدود. دع أعنف منظر يحدث وجها لوجه المشاهد على بعد ذراع من الممثل، ويستطيع أن يحس بأنفاسه ويشم عرقه، ويقتضي هذا ضمنا الحاجة إلى مسرح حجرة»(27). لم يعد هناك وجود لمفهوم الخشبة La scene ما دام أن اللعب يتم داخل الحجرة. ولعل وجود الممثلين إلى جانب المتفرجين هو ما سيخلق ذلك الانصهار والالتحام الذي سيساهم بالضرورة في طقوسية العرض وإكسابه طابع الافتتان والسحر. ويذهب بيتر بروك Peter Brook إلى أن تقديم غروتوفسكي لعروضه أمام ثلاثين مشاهدا فقط هو اختيار مقصود «فهو مقتنع أن المشاكل التي يواجهها الممثل أصعب من أن تسمح

الرابع ليصير التواصل مباشرا بين الممثلين والجمهور الذي يجب ألا يندمج في مجريات الأحداث ويبقى يقظا متتبعا لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته وقلبه.

### 3.3 المسرح الفقير؛ المتفرج أساس التمسرح

يعد جيرزي غروتوفسكي Grotowsky أحد عمالقة التجريب المسرحي الذين عملوا على خلخلة الثوابت المسرحية الموروثة. وقد فطن بفضل ثقافته الواسعة والمتنوعة إلى إعادة النظر في مفهوم المسرح ومكانته ووظيفته. وكانت النتيجة التي تمخضت عنها أبحاثه هي ولادة ما سماه في المسرح الفقير Theatre Pauvre الذي يركز بشكل أساسي على الممثل دون أن يغفل الجمهور كذلك. أما باقي المكونات المسرحية الأخرى فيمكن الاستغناء عنها بما في ذلك النص المسرحي والأدوات السينوغرافية. ذلك أن «قبول فقر المسرح وتعريفه من كل شيء يعيده إلى أصوله ومنابعه الأولى»(25).

وما دام أن العودة إلى الأصول مطلب كبار المسرحيين الطليعيين، فإن السبيل إلى بلوغ هذا المرمى في نظر غروتوفسكي هو إفقار المسرح من كل المؤثرات والديكورات والمكملات التي أعطته وجها غير وجهه الحقيقي. والتركيز فقط على العلاقة الجدلية بين الممثل والمتفرج في تحقيق المسرح. ويرى كريستيان جيلو أن هذه العلاقة في المسرح الفقير هي علاقة مادية.

إلى ضرورة اندماجه اللامشروط داخل العرض المسرحي، ووعيه بأهمية المسرح في تطهير الروح وإكسابها طاقة حيوية جديدة. وكذا انخراطه داخل هذا النسيج المركب، لأن من شأن ذلك أيضا إثارة الانتباه إلى العلاقة الجدلية بينه وبين الروح لخلق توازن وتكافؤ على كافة المستويات.

### الخاتمة:

يتضح لنا جليا مما تقدم أن إشكالية التلقي المسرحي ترتبط بطبيعة المسرح الذي ينطوي على شتى أنواع التعبيرات التي تتراوح بين السمعي والمرئي والمكتوب.. وهو ما يعقد مهمة المتفرج الذي يجد نفسه أمام ترسانة كبيرة من الإرساليات التي يجب عليه فهمها واستيعاب محتوياتها التقريرية والإيحائية. ويمكن في هذا الإطار تفصيل اجتهادات رواد جمالية التلقي وتكييفها مع طبيعة المسرح حتى يمكن خلق متفرج نوعي ومشارك في صنع العمل المسرحي، وليس فقط مجرد مستهلك سلبي لكل أنواع الخطابات. ولن يتم ذلك طبعاً إلا بانفتاح هذا المتفرج على الريبورتوار المسرحي العالمي وعلى جل التيارات المسرحية التجريبية والطليلية وإدراكه لتقليعاتها الفنية والجمالية. وهو ما سيمكنه من اكتساب ثقافة مسرحية تساعد على فهم أوليات اشتغال أدب الفنون، وتنتشله من دائرة السلب إلى دائرة الإيجاب ومن محيط الكم إلى محيط کیف.

بالتفكير في جمهور أكثر عدداً» (28). ويبدو أن فراغ الفضاء المسرحي عند غروتوفسكي ناتج عن رغبة هذا الأخير في عدم حجب الرؤية عن المتفرج. كما أن اختيار عرض المسرح الفقير لفرجاته لعدد محدود من المتفرجين هو ما جعله يوصف بالنخبوي لأن هذه النخبوية لا ترتبط بمعايير اقتصادية أو اجتماعية أو حتى ثقافية، إذ إن الإنسان البسيط الذي ليس في جعبته لا مال ولا جاه ولا ثقافة واسعة يمكنه أن يحضر عروض المسرح الفقير. يقول كريستيان جيلو موضحاً هذه النقطة: «وهو مسرح نخبوي لأنه يتوجه إلى فئة معينة من الناس، أولئك الذين يشعرون بضرورة هذا الكشف la revelation» (29).

إن الشرط الذي بموجبه يمكن إشراك أي شخص كمتفرج في مسرح غروتوفسكي هو ذلك الاستعداد القبلي لمعيشة الطقس المسرحي والكشف الذي يترتب عنه. وعندما يتحول المتفرج عن عنصر منفعل إلى عنصر فاعل، فإن هذا يعني البحث عن صيغ جديدة للتلقي والمشاركة. غير أن المسرح الفقير رغم ذلك يظل مسرحاً يبحث عن الصقوة. يقول غروتوفسكي: «نحن لا نقدم تسلياً لشخص يذهب إلى المسرح لسد حاجة اجتماعية تقتضي الاحتكاك بالثقافة... يهمننا المشاهد الذي لديه احتياجات روحية أصيلة والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي» (30). ولا يمكن للمشاهد أن يبلغ هذا المستوى إلا إذا كان يشعر حقاً بالحاجة

W. Iser. Acte de Lecture. (12  
Theorie de l'effet esthetique. Galli-  
mand. 1985. P. 14.

13) Pavel campiano: le spectateur  
un role secondaire "in" semiologie  
de la representation. Ed. Complex.  
1975.P: 96.

14) Anne ubersfeld. Lire le theatre.  
Ed sosiales. Paris. 1993. P: 41.

15) Anne ubersfeld: Ecole du spec-  
tateur. Ed. Sociales. 1980. P: 306.

16) Ibid: 325.

× قام أنطونان أرتو بمعية روجي  
فتراك وروبير أرون بتأسيس هذا  
المسرح الذي يعتبر جسرا وتمهيدا  
لمسرح القسوة. وسمي بمسرح  
ألفريد جاري تخليدا ووفاء لما قدمه  
جاري من عطاء للمسرح التجريبي  
والطليعي.

A. Artaud. Oeuvres com- (17  
pletes II. Gallimard. 1976. P17.

18) A. Artaud. Le theatre et son  
double. Gall. Paris 1964. P126.

19) Gerard Durozoi: A. Artaud,  
l'alienation et la foile. Larousse.  
Paris. 1992 P.148.

20) J.J. Roubine: Introduction aux  
grande theories du theatre. Bordas.  
Paris. 1990. P: 150.

21) Franco Tonelli: L'esthetique de  
la cruauté. Ed. A. G. N. Nizet. Par-  
is. 1972. P:43.

(1) رولان بــــــــــــارت: درس  
السيمولوجيات: عبد السلام بن عبد  
العالی. دار توبقال للنشر 1986 ص  
87.

(2) نقلا عن فاضل تامر: مجلة  
الفكر العربي المعاصر. النقد  
والمصطلح النقدي. ع 48- 49 يناير-  
فبراير. مركز الإنماء القومي. بيروت.  
ص 1990.

P Smitt et A. viala. Savoir - (3  
lire Ed. didier. Paris 1982 P17.

(4) عطية عامر. النقد المسرحي عند  
اليونان. المطبعة الكاثوليكية: بيروت.  
د.ت. ص 28.

(5) أرسطو: فن الشعر. ت. ع  
الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت.  
لبنان. ص 18.

Umberto Eco, Lector in Fabu- (6  
la - Le role du lecteur. Ed grasset  
1985 P: 8.

7) H. Robert Jauss: Pour une esthe-  
tique de la reception. Ed Galli-  
mard. 1978.P. 45.

8) Patrice Pavis. Revue des Scienc-  
es humaines. N: 189 Janvier. Mars.  
1983. P:51.

9) Ibid. P: 56.

10) H. R. Jauss: pour une esthe-  
tique de la reception. P: 44.

(11) كيرايلام: سيمياء المسرح  
والدراما. ت. رثيف كرم. المركز  
الثقافي العربي ط. 1. 1992. ص 147.

face a nous. "in". planete plus. Fevrier. Paris. 1976.P:32.

(27) بيحي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير. ت كمال قاسم نادر. در الشؤون الثقافية العامة. بغداد د. ت. ص: 40.

(28) بيتر بروك: المساحة الفارغة. ت. فاروق عبد القادر. كتاب الهلال. 1986. ص: 97.

Cristian Gilloux: Jerry (29) Grotowsky. Planete Plus. OP. cit. P:35.

(30) جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير. مرجع سابق. ص: 38.

(22) برتولد بريشت: نظرية المسرح الملحمي. ت. جميل نصيف. عالم المعرفة. بيروت. ص: 28.

(23) أحمد العشري: مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي. عالم الفكر. م 21. ع 3. يناير- فبراير- مارس 1992. ص: 18.

(24) برتولد بريشت. نظرية المسرح الملحمي. مرجع سابق. ص: 335.

(25) بيحي غروتوفسكي: دروس من مسرح غروتوفسكي التجريبي. ت. هناء عبد الفتاح. مطابع الآثار المصرية. د. ت. ص: 28.

Cristian Gilloux: Le theatre (26)

# التمثيل بين الهوية والغيرية

• د. خالد أمين

«إن أقنعة الاختلاف أسنن تحجب وتخفي وتسيئ التمثيل، أو تطمس، لكنها لا تصف مطلقاً هاته الشعوب الأخرى من العالم. إن الآخرين مقنعون دائماً بواسطة البنيات السردية والصور التي يصوغها الملاحظ. يتمثل ما يصاغ وتعاد صياغته في تلطيف السلطة من حيث إن الوسائل المادية التي يتم الاحتكام إليها باطراد لوصف شعب ما موصولة بالتمثيل الذاتي والهوية الأوروبية» (دافيد ريتشاردز).



«ليس التفكير انغلاقاً في تخوم العدمية، وإنما هو انفتاح على الآخر»  
جاءك دريدا

في الحد الفاصل بين الغياب والحضور شأنه في ذلك شأن كاليبان Caliban، الشخصية المسرحية الشكسبيرية الأكثر عبودية. لقد استعبد الآخر المستعمر الذي كان أشبه بأمير مسعود فاقد للقوة بواسطة سرد بروسبيرو Prospero، كما أعيد استعباده لاحقاً بواسطة الكتابات الاستعمارية المتأخرة.

وهكذا أصبحت غيريته (الآخر المستعمر) مهددة بواسطة السلطة الإمبريالية، وكما أقصيت هويته الثقافية من لدن الخطاب الاستعماري المشحون بلحظات العنف المتمظهرة في استراتيجيات تمثيلية متنوعة من الرقابة والاحتواء والإقصاء وإسباغ المظهر الإيروتيك والأمثلة وخطاب الإضعاف والأوصاف التصنيفية وسرود الأسرى والكتابات الأكاديمية الاستعمارية.

يمثل انتشار الشكل المسرحي الغربي في العالم العربي جانبا من لحظات العنف هاته حيال الآخر المستعمر. وقد تلاشى الوعي العربي باختلافه الثقافي الخاص نتيجة صدمة اللقاء مع المستعمر، مفسحا المجال أمام سيرورة من الإقصاء الذاتي، مما أدى إلى تبني النماذج المسرحية الغربية على حساب تطوير تقاليد الفرجة المحلية. وبفعل التأثير القوي للتفوق الغربي في المستويين التكنولوجي والعسكري، بدأ الإنسان العربي المهزوم في رفض الهوية الثقافية «الأصلية»، وأضحى أسير «الإيمان السيئ» حسب تعبير سارتر.

لم تكن سيرورة إخفاء الكونية على التقاليد الفرجوية الأوروبية على الإطلاق فاعلية متسمة بالحياد بقدر ما كانت قوة تدعم خطاباً واسعاً ومحبوكة للنزعة الاستعمارية. والأخطر في الأمر كله، أنها مارست الاحتواء المادي لأراضي وممتلكات وثقافات وتاريخ شعوب أخرى، فضلاً عن ذاتياتها. لقد شكلت تبعية السياسي للفني استراتيجية أساسية لهذا الخطاب. ذلك أن إعادة انتاج شكسبير، مثلاً، باعتباره الكاتب المسرحي لكل الأزمنة قد تم استغلاله من لدن بريطانيا الإمبريالية بغية إخفاء المشروع على سلطتها الثقافية بموازاة حضورها وسموها الديني والسياسي والعسكري. ويفصح هذا الأفق عن حضوره من خلال بناء الآخر المستعمر؛ وهو الآخر الذي ينظر إلى العالم ويرى انعكاس السلطة الإمبريالية التي عوضت إحساساً قوياً بالغيرة. أو يبدو دالاً في هذا السياق إقامة الوصل بين الممارسات الخطابية التي تدعم أسطورة شكسبير في العالم العربي، من جهة، وبناء الآخر الصامت الذي كان خرسه محصلة النظرة الغربية المحدقة، من جهة ثانية. ويعزى ذلك إلى أن هذا الآخر كان مشكلاً خارج/ داخل (inside/outside) الإمبراطورية، و متموضعا

يجلي إدوارد سعيد بوضوح في مؤلفه المؤسس «الاستشراق» العنف والعدوانية الممارسين من قبل المشروع الاستشراقي بغية إضفاء المشروع على الغزو. كما يعتبر الشرق الذي يلوح في الاستشراق نسقا من التمثيلات المسيجة بسلسلة كاملة من القوى التي أدرجت الشرق في التفكير والوعي الغربيين وأخيرا في الإمبراطورية الغربية. iii. وهكذا تم إبعاد الشرق باعتباره حقيقة، والشرق باعتباره تمثيلا على نحو ما تجسد في الكتابات الاستشراقية الاستعمارية. وبذلك تم فصل الآخر الشرقي عن الذات الأوروبية، ومن ثم وقع تحديده باعتباره كلية غيرية منذورة فقط لأن يتم احتوائها في الحد الفاصل بين الذات واللا ذات. ويبرهن إدوارد سعيد على ذلك قائلا: «... كان تحدي الاستشراق والحقبة الاستعمارية التي تشكل جانبا منه، تحديا للصمت المفروض على الشرق باعتباره موضوعا، في حدود أنه (أي الاستشراق) كان علما للاحتواء والإدماج الذي كان الشرق بواسطته مشكلا ومدرجا داخل أوروبا. لقد كان الاستشراق حركة علمية ماثلا في عالم السياسات الإمبريقية الاحتواء والامتلاك الأوروبيين للشرق. ولم يكن هذا الأخير، من ثم محاورا لأوروبا، وإنما آخرها الصامت». Iv

يوضح نقد سعيد القطيعة الموجودة بين حقيقة الشرق وتمثيله الخطابي باعتباره آخر صامتا. وقد تجلت هاته السلسلة من التمثيلات

علاوة على ذلك، شكلت صدمة اللقاء بالآخر الغربي خطرا على الثقافة العربية الإسلامية التليدة. وفي الحقيقة، لم يتأسس المشروع الاستعماري ببساطة على الغزو الجسدي لأراضي شعوب أخرى، بقدر ما تأسس على حيازة غيريتهم Otherness. وتكشف الطبيعة الحقبة للكتابة المنتجة بواسطة صدام استعماري من هذا القبيل عنف الحرف والاختلاف والتصنيف ونظام التسمية (Grammatology) (107). إن هذا الاختلاف ليس مقنعا

فحسب، بل هو مرفوض ومستعاض عنه بالضعف والتخلف، وأحيانا أخرى بالبدائية والوحشية، مما أسقط غيرية العرب في فخ التغيبات الاستعمارية التي كتبت باعتبارها موضعا مفردا ومتفردا، تعارضا وشيئا يتم التعارض حياله، شيء أو شخص خارج عنا والمقاومة التي تقاومها. واعتبارا لذلك، يمثل الآخر ذاته من حيث إنه شيء ينبغي تدميره وإحاقه وإدماجه في الانشغال الإنساني الأساس باختزال التوتر (في كل ما له صلة بالرغبة). ii.

وعليه، يقوم المشروع الاستعماري بإلحاق الاختلاف العربي بغية إدماج الذات العربية وموضعها في الحد الفاصل بين الغياب والحضور، باعتبارها جسدا طيعا متأهبا لأن يتم استدعاؤه وبناءه داخل الفضاء الجديد المعين له من لدن المستعمر، ويتحول هذا الفضاء الجديد في النهاية إلى المستعمرة The Colony.

شعب تم إبداع عقدة النقص والدونية والانحطاط عنده بواسطة موت وطمس ثقافته الأصلية المحلية يجد نفسه وجها لوجه أمام لغة الوطن المتحضر» (389- 18- 17).

لقد تم تشكيل الآخر المستعمر من لدن الخطاب الاستعماري باعتباره ذاتا فاقدة للذاتية. فهو ذات منذورة للتواجد في حالة وجود غير أصيل. إن لغته مرفوضة بواسطة، وهو ما يعتبر محصلة استبطانه للغة المستعمر. والأكثر من ذلك أن «العين الأصلية» للمستعمر، كما يلاحظ ذلك دافيد ريتشاردن، «لا تستطيع بسبب عجزها عن الرؤية والناتج عن واقعها الاجتماعي وافتقادها القدرة على قراءة النص الذي تعتبر موضوعا له، أن تكون واعية بالآخرين، ولذلك تقصى من الوعي الذاتي» (أقنعة الاختلاف، 222). ولأنهم مقيدون داخل خطاب سلطة الآخر، وقع المغاربة المستعمرون في شرك تمثيل الآخر، وأضحوا بالتالي محرومين من إمكانية تمثيل ذاتهم لذواتهم» (أقنعة الاختلاف، 223) لقد تم احتواؤهم في نهاية المطاف وتغييبهم من لدن خطاب الآخر المتفوق وسرد الإمبراطورية العظمى، يضحى الآخر المغربي، إذن، مذوتا في آن واحد للشكل الأخير للبنية، حيث تكون سرود العالم المعروف مجبرة على تمثيل عالم متوحش مجهول، وتفكيك آخر للبنية الذي يخلخل ما ذكر سلفا مثل معانقة الأدوات المتجانسة للغيرية التي يلزمها مجاوزة تشذر الأنماط المتمثلة قبلا للتمثيل» (أقنعة

للشرق في الغالب تحت غطاء التوصيفات العلمية والموضوعية والمدرسية. وعلى الرغم من ذلك، فهاته التمثيلات ليست محايدة من منظور إيديولوجي، بحكم أنها تبرز مركز الإحالة حيث يكون الجسد الشرقي في آن واحد محددا ومفصولا عن الذات الغربية بما هي جسد غريب. ويعتبر هذا الآخر، كما هو ممثل ومشكل بواسطة الخطاب الاستشراقي، تمثيلا لا يعد تنافره واختلافه مغيبين فقط من لدن الخطاب الأورو-مركزي للتجانس، وإنما مطرحا من قبل الخطاب ذاته. ومهما يكن، يبقى نقد سعيد للاستشراق باعتباره خطابا مهيمنا مشحونا بالحمولة ذاتها، وذلك في اعتماده لمظهر واحد وموحد وقار للخطاب الاستشراقي -v كما يختزل نقد سعيد الذي يتبع القطاعات المعرفية الفوكوية، الاستشراق في خطاب مفرد ومتجانس رافضا والحالة هاته أن يدرجه مع الغيرية والمراوحة التي تميز هاتين الاستراتيجيتين والتي تهدد بإحداث الشرخ داخل الخطاب الاستشراقي -vi لقد رصد فرانز فانون Frantz Fanon صمت الآخر المستعمر قبل إدوارد سعيد بأمد طويل في كتابه الموسوم «البشرة السوداء والأقنعة البيضاء»، كتب فانون: vii

«إن تتكلم معناه أن توجد بكيفية مطلقة بالنسبة إلى الآخر... أن تتكلم يعني قبل كل شيء أن تنجز الثقافة وأن تتحمل ثقل الحضارة... إن أي شعب مستعمر، وبتعبير آخر أي

الأوربية الباطنية وتسقط ولا تدرك في الأخير بما هي وحدة ثابتة وغير متغيرة. في هذا السياق، تعتبر أطروحة جاك لا كان في خصوص مرحلة المرأة IX والتي تستدعي الجدل بين الابتعاد والتماهي ذات صدى قوى في المشروع الراهن. فالتماهي، بالنظر إلى لا كان، لا يبتث فقط بواسطة صورة الذات المسقطة على المرأة، وإنما أيضا كينونات أخرى، تشكل الصورة المعكوسة (صورة الذات) من خلالها نسخة شائهة Simulacre، بما في ذلك جسد الأم وعناصر أخرى متضمنة في الأساس الخلفي المعكوس. تمثل هوية الذات الإنسانية، إذن، إدراكا سيئا يعتبر محصلة الجدل الحاصل بين الذات والآخر. بالنسبة إلى لا كان، يعتبر الآخر البؤرة التي تتشكل داخلها «الأنا» الذي يخاطب «الآخر» الذي يستمع. X وبعبارة أخرى، تبنى الهوية والغيرية والذات والآخر داخل فضاء التمثيل. وعليه، ينبغي أن يكون ثمة دائما أفق إقصاء يشرع المجال أمام فعل التمثيل والانعكاس والإدراك. كما يعد الآخر صنفا ثقافيا وتاريخيا متميزا يتم تشكيله وإنتاجه داخل فضاء التمثيل. فتفضية الغيرية مبرزة بواسطة الرغبة التي تملأ المعنى المدرك لانعكاس يسيء التمثيل غالبا للذاتية (باعتبارها صورة شمولية وحضورا منفلتا). ويلخص لا كان برهانه في كتابه: «لغة الذات» Le langage du Soi في حدود أن «أنا» الذات مدمجة في جديلات النرجسية والتماهي باعتبارها

وتبقى الرغبة في احتواء الآخر الشرقي متاحة من خلال العدوان الممارس ضد هذا الآخر الذي يذكر الغرب بنقصه ولا واقعيته عوض امتلائه وحضوره. ووفق لا كان، يرى الغرب نفسه قلعة منذورة لأن تكون في وضعية دفاعية، وذلك من خلال رفض «هرمنوتيقا الاختلاف»، التي تنزع نحو خلخلة وحدته المتجانسة المطلقة وهويته الوهمية وسموه المغلوط. من هنا، فإن الآخر الشرقي مقصى من النموذج الأورو - مركزي الذي أعيد تبنيه منذ أن أضحى يشكل التجانس الثقافي الذاتي لأوروبا. وهنا تحديدا، يتموضع باعتباره جزءا من النسق الأوروبي، باعتبار أن وجوده الفعلي محتوم بغية تقوية داخل ما (للغرب ذاته). ويبرهن جول ماير متبعا مسارات إدوارد سعيد في كتابه الموسوم أغاني الصحراء «Viii على ذلك قائلا: «إن الاستشراق مرآة يشكل الغرب بواسطة ذاتها ذاتها في شكل صور. ونحن معتادون على أن نفكر بالاستناد إلى المرايا. فهي تعكس ذاتا مشوهة وغير متوسطة. ننظر إلى المرأة ونرى ذواتنا. وإذا يعتبر الشرق تقريبا إسقاطا لمخاوفنا ورغباتنا، فإنه يشكل في الآن نفسه ذاتا ثقافية بالنسبة لنا» (ماير، 178).

يشكل الشرق، إذن، ويضفى عليه المظهر الاستشراقي من حيث هو آخر لأوروبا، كما يقصى بكيفية حتمية بغية تقوية الغرب من الداخل باعتباره مركزا. ويتحول، والحالة هاته، إلى مرآة تنعكس من خلالها لذات



خصوص الإدراك النظرة المحدقة للآخر باعتبارها تملكية وامتلاكية في الأساس مثلها في ذلك مثل الشكل النرجسي الذي تنجزه في أطروحة لا كان فيما يتعلق بمرحلة المرأة. ويصوغ سارتر برهانه في الفصل الموسوم «النظرة» ضمن كتاب «الوجود والعدم» وفقا لما يلي: «إذا نحن بدأنا بالإفصاح الأول عن الآخر من حيث هو نظرة، فإنه ينبغي لنا أن نعرف بأننا نجرب وجودنا غير المفهوم حيال الآخرين في شكل امتلاك. فأنا متملك من لدن الآخر. تصوغ نظرة الآخر جسدي في عرائه، وبوساطة الوعي، يكون الآخر بشكل مترام بالنسبة لي الشخص الذي سرق مني جسدي، وهو الشخص الذي تضحي كينونته كينونتي». xiii إن ما تقدم ذكره استلزمات حقيقية في الاستراتيجيات الأوروبية المتمركزة المتنوعة لكتابة الآخر، باعتبار هذا الأخير ضرورة وجودية للذات الأوروبية بغية استشراقها. كما يعتبر إنتاج الآخر الأوروبي جانبا وجوديا من جدليات الإسقاط والتأكيد الذاتيين. وأخذا بعين الاعتبار الأهمية المحورية للمطلب الأوروبي-مركزي في الحضور، فإن آخر أوروبا يضحي موضعا للحضور. ولقد تم تجريب آخر من هذا القبيل من لدن التقليد الأوروبي-مركزي باعتباره نقصا في الوجود manque a etre، ولا وجودا يعكس مغالطة الوجود الأوروبي.

لقد كان الصدام الاستعماري بين

مراحل حاسمة في حياتها، يمكن القول إن الذات مدرجة في موضوعية المحور المتخيل في الوقت نفسه بما هي علاقة رمزية ولا واعية بين الذات والآخر». xi

لقد تم تحويل إضفاء الموضوعية الذي ينجزه المحور المتخيل إلى فضاء المحور الرمزي وذلك من خلال فضاء التمثيل. يرتبط تشكيل الأنا بالغيرية التي هي كل شيء يشكل باعتباره آخر للأنا. ويقول تودروف إن أي بحث عن الغيرية يعتبر سيميوطيقيا بالضرورة، وينبني على ذلك أن السيميوطيقا لا يمكنها أن تتمثل خارج العلاقة بالآخر. xii يستدعي أي فعل تواصل في الأخير أي فعل تمثيلي آخر لكي يسمع أو يرى أو يفك الرموز. من هنا، فإن الآخر موجود سلفا داخل التمثيل واللغة بما أن هذين الأخيرين يستدعيان آخر ليتلقى بغية الخلوص إلى أنا تتكلم وتكتب وتمثل وتفك الرموز. وفي هاته النقاط، تتجلى الغيرية داخل حقل الرغبة باعتبارها موضعا لفنتازيا التمثيل والصورة الذاتيتين. وعليه، فإن الرغبة في الآخر مميزة بالشرح بين الحضور والتمثيل كما بينا ذلك سابقا. ولذلك تعد الرغبة في الآخر عرضا لافتقار أساس في الوجود. ولهذا السبب، تعاد كتابتها في فضاء الشرح بين اللاوجود والوجود والغياب والحضور. إنها تبدو كما لو أنها رغبة في الرغبة أو بالأحرى الرغبة في معرفة الآخر لرغبتنا الخاصة. في هذا السياق، تكشف قراءة سارتر للمجاز الهيجلي في



التمركز الأوروبي والثقافات غير الغربية التي أعيد إحيائها السبب في تعجيل المنعطف ما بعد الديكارتية نحو الغيرية والآخرية. وبواسطة إبرازها عبر التحولات والمراوحات الأنموذجية للعصر ما بعد الحداثي، فإن مفهوم الذات بما هو كلية متجانسة قد زحزح عن مركزه، مفسحا المجال أمام ذاتية متموضعة، أو بالأحرى متشذرة، يعاد بناؤها باطراد ويتم التفاعل في خصوصها كما تعاد صياغتها داخل النظام الرمزي من خلال علاقات حوارية متنوعة. ليست الهوية إطلاقا كما يلاحظ هومي بهابا شيئا مسبقا ولا إنتاجا نهائيا، وإنما هي فقط سيورة إشكالية من الارتقاء إلى صورة للشمولية XIV ومهما يكن، تبدو صورة شمولية، من هذا القبيل، عصية الاستشراق من لدن الإنسان رغم سعيه الملح إلى الامتلاء والكمال. تستدعي الذات الإنسانية، إذن، في آن واحد الذات والموضوع؛ فهي موضوع للتاريخ في حدود كونها ذاتا فاعلة في سياقه. في حين، يضحى «الآخر» البؤرة التي تتموضع فيها سلسلة الدوال التي توجه كل ما من شأنه أن يشكل حضورا للذات. إنه الحقل الخاص بهذا الكائن الحي الذي ينبغي للذات أن تتمظهر من خلاله XV. وعبر مسار الرغبة في الآخر، لا يتحقق الفهم المؤقت لهذه الذات، وإنما يتموقع الاختلاف بين الذات والآخر. ويشدد دريدا أيضا على أن التأكيد يعبر عن ذاته من خلال مسار الآخر: «إن الآخر

باعتباره آخرا غير الذات؛ أي الآخر الذي يقابل الهوية الذاتية ليس شيئا يمكن رصده وتمثله داخل الفضاء الفلسفي بالاستعانة بنبراس فلسفي. ذلك أن الآخر سبق الفلسفة، ويحتوي ويستثير بالضرورة الذات قبل أن يكون في مستطاع أية مسائلة عبقرية أن تبدأ. وفي سياق هذا الارتباط بالآخر يفصح التأكيد عن ذاته XVI وبذلك يعتبر هذا التأكيد للذاتية كما يقترحها دريدا، محصلة الصدام بالآخر. فهو في البدء والمنتهى صدام أنطولوجي بين الذات والآخر.

من هنا، يستشرف آخر أوروبا الإسقاط الذاتي النرجسي للذات. وتتمثل الثقافة الغربية فكرة عن الآخر باعتباره محتوى بكيفية بديهية داخل منظومة القيم الغربية». (RE 128) والأكثر أهمية منظومة الإمبراطورية الغربية، بما أن معرفة الآخر الأوروبي تعتبر طرائق لتوسيع مجال الخيال الغربي (وفي الأخير الإمبراطورية الغربية). وداخل فضاء التمثيلات الغربية للشعوب الأخرى، اندرجت أوروبا في حوار مفتوح مع ثقافتها الخاصة أو بالأحرى مع ذاتها الباطنية، وهي الذات المقموعة التي وجدت قبل أوروبا الحديثة الراهنة. ويعبر دافيد ريتشاردز عن ذلك وفقا لما يلي: «يدرج تمثيل الثقافات الأخرى بكيفية قارة البورتريهات الذاتية باعتبار أن هاته الشعوب التي تلاحظ مضللة أو مغيبة من لدن الملاحظ. وتكون المحصلة أن الحضور المادي للآخرين يتجاهل أو يفقد من دائرة النظر في دراما الذات منظورا إليها

في مخاض اللقاء. إن أقنعة الاختلاف أسنن تخفي وتحجب وتسييء التمثيل، ولكنها لا تصف هاته الشعوب الأخرى من العالم. إن الآخرين مقنعون دائماً بواسطة السرود والبنىات والصور التي يصوغها الملاحظ. يتمثل ما يصاغ وتعاد صياغته تحديداً في تلطيف السلطة، في تلك المتون التي تدعي وصف الشعوب، فيما هي منشغلة تخصيصاً بالتمثيل الذاتي والهوية الأوروبيتين» (أقنعة الاختلاف، 289).

يشكل هذا الحوار بالفعل عرضاً لعودة المكبوت. ويجلي آخرواً وربما هاته العودة القرسطوية الأوروبية، وذلك بعد قطيعه طويلة تأثرت بتحديث أوربا الراهنة. يكمن التمثيل كما يذهب إلى ذلك دافيد ريتشاردز في العصب النابض للتمثيل الأوربي المتمركز للشعوب الأخرى.

لقد حول التصنيف الغربي والشأن نفسه بالنسبة للتنميط الاختزالي للجسد ما بعد الاستعماري باعتباره عالماً ثالثاً xvii هذا الآخر الثقافي إلى مجرد مكون داخل النسق الشامل وأيضاً القرية الكونية بالنظر إلى تعبيرات النظام العالمي الجديد. يعتبر هذا العالم الثالث (وهو الآخر المستعمر سابقاً) مرصوداً داخل المنظومة ذاتها للتمثيل الثقافي المبرز بواسطة «أقنعة الاختلاف» كما حددها دافيد ريتشاردز. وهذا يعني أن الإنسان العالم ثالثي متشكل باعتباره مكوناً أو علاقة على وجه أصح يمكن فقط أن يكون ثمة عالم ثالث في علاقة بالعالم الأول (العالم الرأسمالي)

والعالم الثاني والعالم الاشتراكي). على الرغم من ذلك، فإن هذا العالم الثالث متشكل مرة أخرى بدون هوية وذاتية. وكما هو الشأن بالنسبة للذات التي رفضت هويتها، يتموضع هذا العالم الثالث في الحد الفاصل بين عالمين مثبتتين بموازاة سرديهما المهيمنين. وبذلك يتحول إلى بؤرة للصراع الإيديولوجي والإضعاف علاوة على كونه محصوراً بين سردين كبيرين وإيديولوجيتي العالمين الأولين. ومنذ انهيار الاتحاد السوفيتي، ساد السرد الأحادي للعالم الرأسمالي. وأضحت ديناميات متعارضة، من هذا القبيل، موضع تساؤل من لدن آلان ريد في مسألة سواد البشرية عند فرانز فانون والتمثيل البصري: «إنها آلية الإدراك السييء والتي هي بالنظر إلى لا كان شرط لتشكيل الذاتية في إطار جدليات الرغبة من موقع الآخرين (مع تضمين الافتقار الدائم للامتلاء في الجانب الذاتي من الأنطولوجيا العامة. إنها آلية خاصة تاريخياً بالنسبة للعلاقة الاستعمارية. xviii وفي الحقيقة، يبدو أن فانون يحبذ المفهوم الهيجلي للإدراك ويفضله على الأنموذج اللاكاني للتماهي. وهو ما يعني أن إشكال سواد البشرة ليس أنطولوجياً فحسب بالنسبة لفانون، «بما أنه لا ينبغي للرجل الأسود أن يكون أسود، بل ينبغي بالأحرى أن يكون أسود في علاقة مع الرجل الأبيض». xix في السياق ذاته، يتشكل الآخر المستعمر بالقياس إلى علاقته بالمستعمر، ويتصنف العالم

نقده اللاذع للاستشراق والكتابات الاستعمارية، رغم أننا نلاحظ أن المفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي كان سباقاً إلى تفكيك الخطاب الاستشراقي في دراسة أعدها عن جاك بيرك. وليس من قبيل المصادفة، والحالة هاته، أن الهيمنة الاستعمارية الأوروبية، يقول سعيد، قد اتسعت لتشمل 85٪ من مساحة الكرة الأرضية بين سنة 1815 و 1914. تتحدد إضافة سعيد القيمة في أن «الاستشراق في الأساس توجه سياسي فرض على الشرق؛ لأنه كان أضعف من الغرب، وهو ما حجب اختلاف الشرق بموازاة ضعفه» (....) وباعتباره جهازاً ثقافياً، فالاستشراق في مجمله عدوان، فاعلية، تقييم، إرادة للحقيقة ومعرفة». (الاستشراق، 203، 204 ومن هنا، فإن اختلاف الشرق يحجب في الوقت الذي يبرز فيه ضعفه.

iv - Edward Said Orientalism Reconsidered, in Europe and Its Other, edited by Francis Barker et al, Colchester: University of Essex,

16.v 1985: خالد بكاي، دلائل

المقاومة الفرجوية:

المورييسكي الإسباني والاستشراق البريطاني، الدار البيضاء، دار النجاح الجديدة، 22 - 21: 1998 بكيفية تتسم بالمفارقة بشكل كاف، وفي سياق خلخلة التمثيلات الشمولية والماهوية النمطية للاستشراق بما هو نسق للتمثيلات، وقع إدوارد سعيد في شراك البنية

الثالث وفق حدود العلاقة بالعالمين الأول والثاني. اعتباراً لذلك، يتشكل الآخر جغرافياً وسياسياً واقتصادياً وجمالياً ودينياً باعتباره اختلافاً روحياً يتجلى من حيث هو «لا أنا» فقط لضمان وضعية الذات الممتلئة من لدن أنا الغربي. على الرغم من ذلك، فإن الكتابات «ما بعد الحداثية» كما هو الشأن بالنسبة للكتابات «ما بعد الاستعمارية» تتبنى نزوعاً عاماً نحو تفضيل انتشاراً لاختلاف (a) differ nce أكثر من إنتاج الثنائيات المتعارضة، ويتضمن هذا النزوع نقلة أساسية من الحضور إلى التمثيل.

\* نقل هذه الدراسة عن الإنجليزية الأستاذ عبد المنعم الشنتوف بمعية كاتبها الأصلي.

## هوامش

i - David Richards, Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art, Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 239.

ii - Elisabeth A. Mess, (Ex) Tensions Re-Figuring Feminist Criticism, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990: 79.

iii - Edward Said, Orientalism, London, 1985: 202.

يعتبر كتاب إدوارد سعيد مؤسساً في حدود أنه فتح أفقاً جديداً في الدراسات ما بعد الاستعمارية، في

و«الأنثى». وفي إطار مرحلة المرأة التي تتموضع تقريبا بين ستة وثمانية عشر شهرا، يضحى الطفل الرضيع واعيا بالاختلاف من خلال إدراكه السييء للشرح الحاصل بين نوعين من الأنثى: الأنثى التي ترى والأنثى التي ينظر إليها. إن المرحلة الثالثة والأخيرة هي الفضاء الذي تنجز داخله الذات الإنسانية وضعية داخل النظام الرمزي من خلال استشرافه للغة. من هنا، تعتبر نظرية لا كان في خصوص «مرحلة المرأة» جانبا من نظرية شاملة للذاتية. وتعتبر أهم استلزامات هاته النظرية متحدة في اطراح الكوجيتو الديكارتي «أنا أفكر، إذن أنا موجود». وفي إطار مواجهة الاعتبار الديكارتي للأنثى باعتبارها كوجيتو والذي في داخله تكون هويتي وكينونتي شيئا واحدا، يبرهن لا كان على أن الأنثى ترتبط بشيء آخر غير ذاتها؛ تضحى الأنثى من ثم أثرا مشكلا بكيفية خطابية واجتماعية.

Anton Easthope and Kate McGowan (eds.), A Critical and Cultural Theory Reader, Buckingham: Open University Press, 1992: 243.

الإنسانية من ثم بآخرها بغية تعريف ذاتها. ويبرهن هذا الفعل على النقص الأساس في الوجود الذي يوجد ثاويا داخل الوجود.

- x - Jacques Lacan, Ecrits, Alan Sheridan (trans.), London: Tavistock, 1977: 141.
- xi - Jacques Lacan, The Language of the Self, Anthony Wilden (trans.);

الثنائية الميتافيزيقية ذاتها التي تأسس عليها الاستشراق: وباعتبارها لحظة. فتصريحه: «إن الاستشراق أساسا توجه سياسي مفروض على الشرق» (الاستشراق، 203) مأخوذ داخل تخم مضاعف، بما أنها تعيد كتابة المجاز الماهوي ذاته المبرز بواسطة التمرکز المنطقي التقليدي للثنائيات التعارضية. وفي السياق ذاته، يلاحظ بركاوي عن صواب أن «سعيد لا يأخذ بعين الاعتبار الاختلافات التاريخية والجغرافية والوطنية والعرقية بين الخطابات الغربية المتنوعة في خصوص الشرق» (بكاوي، دلائل المقاومة الفرجوية، 22).

vi - Homi Bhabha, Difference, Dissemination and the Discourse of Colonialism, edited by Francis Barker et al, The Politics of Theory, Colchester, University of Essex, 1983: 199.

vii - Frantz Fanon, Black Skin, White Masks (1952), Charles Lam Markmann (trans.), London: Pluto Press, 1986.

viii - John Maier, Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West., Albany: State University of New York Press, 1996.

ix - بالنظر إلى التحليل الذي يقترحه جاك لا كان، فإن الذات الإنسانية توجد بدءا باعتبارها «كتلة هلامية» لا تحقق أي تمييز بين «الأنثى»



Psycho-Analysis,  
Jacques Alan Miller (ed.),  
Alan Sheridan (trans.), Lon-  
don: Hogarth Press, 1977:  
203.

xvi - Jacques Derrida, in  
Richards Kerney, Dialogues  
with Contemporary Conti-  
nental Thinkers, 118.

xvii - لقد استعمل مصطلح «العالم  
الثالث» بما هو وصف تصنيفي، لأول  
مرة من لدن المنظر الاجتماعي  
الفرنسي ألفريد سوافي Alfred  
Suavy في غشت من سنة 1952، وقد  
كتب في L'Observateur Fran-  
cais: إننا نتكلم جميعا وبكيفية  
إرادية عن عالمين وحروبهما المحتملة  
وتعايشهما، الخ، وننسى غالبا أن ثمة  
ثالثا، الأكثر أهمية عالما ينبغي في  
حدود التحقيب الكرونولوجي أن يأتي  
أولا.

إن هذا العالم الثالث المتجاهل  
والمغيب والمستغل، كما كان الشأن  
بالنسبة إلى الثالث يرغب أيضا في أن  
يقول شيئا. ورد في Barbara Har-  
ow, Resistance Literature,  
New York and London: Me-  
thuen, 1987:7-8.

xviii - Alan Read, The Fact  
of Blackness, 27.

xix - Fanon, in Alan Read,  
The fact of Blackness, 109-  
110.11

Baltimore: The John Hop-  
kins Press, 1968:165.

xii - Tzvetan Todorov, The  
conquest of America: The  
Question of The Other,  
Richard Howard (trans.), N.  
York: Harper and Row,  
1984: 157.

xiii - J.P. Sartre, Being and  
Nothingness, New York:  
Washington Square Press,

1969:209. إن تجريب الآخر

بالنسبة إلى سارتر لصيق بكيفية  
وجودية بتأثير للدايزان Sasein، بما  
أن الوجود الإنساني يشتمل على  
وجود في ذاته (en soi) ولذاته )

pour soi وللآخرين (pour autrui  
ينبغي أن أشعر بقلبي وهو يخفق  
بسرعة» يضيف سارتر، «وينبغي أن  
أتحري الضجيج الخافت، الصوت  
الخافت للصعود على الأدراج. وبعيدا  
عن عدم ظهوره مع انتباهي الأول،  
فإن الآخر حاضر في أي مكان، خلفي  
وأمامي، في الغرف المجاورة،  
وأستمر في الإحساس بعمق وجودي  
من أجل الآخرين». (الوجود والعدم،  
210).

xiv - Homi Bhabha, in Alan  
Read (ed.), The Fact of  
Blackness: Frantz Fanon and  
Visual Representation, Lon-  
don: Bay Press, 1996: XViii.

xv - Jacques Lacan, The Four  
Fundamental Concepts of



# التقنيات المسرحية بين تصورات النص وأليات العرض

• عبد الفتاح قلعه جي - سورية

من الإسراف التقني إلى الاقتصاد تشكل التقنيات المسرحية وتوظيفها والعمل الدال عليها عنصراً أساسياً في عمارة العرض المسرحي، لكونها جزءاً من لغة فنية مركبة تخاطب بها مجموعة العمل المسرحي الجمهور.

لاشك أن التطور الكبير الذي شهده المسرح العربي منذ بداياته مع خيال الظل والعروض البدائية في فترة ولادة الفرق الأولى مع مارون النقاش والقباني وغيرهما في الفكر والموضوعات والبناء وإلى أحدث ما يقدم الآن من مسرح حديث، قد وازاه تطور مماثل في استخدام التقنيات المسرحية، ففي الوقت الذي لم يكن يحتاج فيه لاعب خيال الظل لغير أدوات خيمته البسيطة من شاشة ومصباح وجلود وتدرجات صوتية نمطية فإن العرض المسرحي اليوم يساهم في بنيته وسائط تقنية عديدة يصمم أفكارها وخطط استخدامها اختصاصيون في الموسيقى والإضاءة والملابس والعمارة والتشكيل والرقص.

إن الانتقال من المسرح الطبيعي إلى المسرح الشرطي استدعى تغييرات أساسية في استخدام التقنيات المسرحية تمثلت في الاقتصاد الفني والاعتماد على الدلالة والرمز وعمق العلاقة الجدلية بين الأفكار، وما تحمله الشخصيات من مواقف وبين هذه التقنيات، إنك وباختزال دال قد ترسم غصنا مزهراً يكون هو الربيع كله، في حين أنك قد ترسم الربيع كله على الخشبة

قد يميل المخرج إلى تقديم حالة استعراضية في تكريس واستخدام التقنيات، ولهذا فإن توجيهات وتصورات المؤلف تبقى هي الأساس لأنها ترتبط بمستوى التكنولوجيا المسرحي للعصر الذي تكتب فيها المسرحية، وإن أفضل نتيجة تتم حين يكون هنالك تعاون مثمر بين الكاتب والمخرج.

قد يغير المخرج تقنياته في عرض ما ويعمد إلى خطة جديدة بسبب عدم توفر إمكانيات معينة في المسرح، كما حدث لفرقة «ليش» المسرحية حين تقديم مسرحيتها «بعد كل ها الوقت» في مهرجان حمص المسرحي فالسيناريو والتصميم الحركي الذي أعدته نورا مراد يحتاج إلى إضاءة خاصة لم تتوفر في مسرح دار الثقافة بحمص فاستعاضت عنها بمئات الشموع التي زرعتها من مدخل الصالة الخلفي إلى الخشبة التي امتلأت بتشكيلات الشموع حتى أحس الداخل إلى المسرح أنه في مناخ معبدي، وقد استدعى هذا تغيير أساسي في خطة الميزانسين الذي صمم بسرعة ونفذ في العرض مباشرة.

الكتاب المسرحيون تعددت اتجاهاتهم ومدارسهم، فمنهم الواقعيون والتعبيريون والتجريبيون، وغير ذلك، وقد استدعت هذه التعددية تنوعاً وتبايناً في اختيار التقنيات المناسبة وفي طرق استخدامها، وهذه التقنيات هي من الأهمية بمكان حتى في العروض التي تسيطر فيها الإيديولوجيا، يقول

ولا يعبر ذلك عن غصن مزهر واحد، فأنت لا تقدم بذلك سوى ثمرة تقنية، وليس المقصود من ذلك أن ننحو منحى المسرح الفقير، علماً بأن هذا المسرح الذي يصل في الاقتصاد التقني إلى أقصى حد ممكن يركز على أفضل استخدام لهذه التقنيات بالإضافة إلى الاعتماد على تقنيات لغة الجسد والتعبير كما في المسرح الحركي.

في عرض مسرحي حضرته في أحد المهرجانات العربية غطى المخرج الذي اعتمد منهج المسرح الطبيعي جدران الصالة كلها مع الخشبة بسعف النخيل، ورغم هذا فإنه لم يستطع أن يعطيني الشعور الذي أراده، ولو أنه اكتفى بشجرة واحدة على خشبة المسرح وترك الباقي لمخيلة المتفرج لكان أفضل أثراً.

لقد حرر المسرح الشرطي الممثل من ركام من الأكسسوارات المجانية وبسط التكنولوجيا مع التأكيد على العمق الإشاري في التعامل معه، كل ذلك لصالح وضع النشاط الإبداعي المستقل للممثل في المقام الأول.

في العرض السوري «الآلية» في مهرجان القاهرة السادس للمسرح التجريبي إخراج مانويل جيبي لعب الممثلون على تقنيات بسيطة مثل خيال الظل وأغطية السرير، وكان استخداماً في غاية الاتقان والارتباط بالموافق والأفكار المطروحة، ولهذا حاز العرض على جائزة أفضل تقنية ضمن عروض أوربية وآسيوية استخدم بعضها تقنيات متطورة وضخمة.

يموت، يقول الهدهد: في كل ربيع جديد تسخر الورد من البلبل، فاختر لنفسك حبا لا يموت.

تقنيات التحكم بخيوط المأثور والعرض تبدأ باختيار المكان المناسب، وبحثا عن المكان الخرافي الملائم لأحداث وحركة شخصيات المهابهاراتا خرج بيتر بروك إلى المكان الفارغ واختار مقلعا للحجارة خارج المدينة تبحر إليه عبر نهر الرون، ثم تصعد صحراء جبلية وعرة كأنك في طريقك إلى حضارة أخرى، إلى بدء تكون العالم.

شيء كهذا فعلته فرقة فرنسية قدمت إلى حلب واختارت مكان العرض قلعة سمعان بعيدا عن المدينة حلب، حيث تقوم بقايا أكبر كنيسة في جبل سمعان وسط المدن الميتة من العهد البيزنطي، وتقوم قاعدة العمود الذي أمضى فوقه القديس سمعان العمودي حياته ولم ينزل منه حتى مات. المكان في مثل هذه الفضاءات التاريخية والأسطورية يفرض تقنياته.

في منطق الطير نجد المساحة المكانية مقابلة للمساحة النفسية، والتقنيات المسرحية موظفة لخدمة الملحمة الروحية، والوصول إلى السيمرغ هو ملحمة الوصول إلى الذات. أما الحيز المخصص للتمثيل نصف الدائري فمجهز تقنيا لتقديم عظمة النفس الإنسانية في توقها إلى الارتقاء نحو عالم الكمال. وتقوم سينوغرافيا العرض على إبراز هذه الثنائية: عالم سفلي هو عالم الدثور الدنيوي، وعالم علوي هو عالم

مايرخولد في حديثه عن الايديولوجيا هي همنا الوحيد فما حاجتنا إلى التكنولوجيا؟

«مما لا ريب فيه، أن ما يؤثر في المتفرج بصورة أساسية، وما يجب علينا صقله هو الفكرة المضمون.. ولكن إذا كنا نريد لفكرنا أن يبلغ الصالة لتوصيل الفكرة، ولكي يدرك المتفرج المضمون، يجب علينا أن نظور وسائلنا في التعبير، وأن نجعلها أكثر مضاء ومرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر».

## التقنية والمكان في التجريب على المأثور

أيا كانت التقنيات المسرحية الحديثة والعناية بجمالياتها فإنها لا يمكن أن تكون هدف العرض أو البديل عن الموضوع أو الفكر ذاته.

عندما قدم بيتر بروك عرضيه منطق الطير المقتبس من فريد الدين العطار، والمهابهاراتا لم يكن يبحث عن العرض الضخم في ملحمة كبرى فحسب وإنما كان يبحث عن المستحيل، عن شيء ما، بعد الحداثة، في قلب المأثور الشرقي والتقنيات الموازية، هناك حيث تعيش قضايا أبدية لا تموت.

في المهابهاراتا نجد «أرجونا» حين يقترب من النصر بفضل «كريشنا» يتوقف ليسأل نفسه: ما فائدة النصر إذا كان يقوم على سفك الدماء؟

وفي منطق الطير نجد الهدهد الذي يقود مجموعة الطيور إلى السيمرغ (ملك الطيور) يختار الحب الذي لا

متكاملة، ولكن تنفيذ العرض ضمن العلبة الإيطالية فرض التخلي عن كثير من هذه الخصوصيات التقنية والمكانية. والمكان المسرحي هو سجادة العرض، وعلاقة الممثل به يجب أن تكون حميمية روحية، وإن أي اختلال في العلاقة الجدلية أو التكاملية بين السمعي والبصري على المسرح يؤدي إلى انتقاص أو اضطراب التلقي.

العلاقة بين المخرج والمؤلف لا بد أن تكون وثيقة ومؤسسة على النقاشات المستمرة بينهما ليس حول مضمون المسرحية ومقولاتها فحسب وإنما حول التقنيات التي يفضل استخدامها لتحقيق هذه المقولات والوصول إلى جماليات أفضل. قد يجد المخرج أن هنالك فقرا في التصورات التقنية لدى المؤلف، أو يجد أن هنالك خيالا أوسع مما تتيحه الامكانيات المتوفرة.

هنا لا بد من الوصول معا إلى تصور تقني مما يحقق الأغراض المطلوبة والعلاقة الجدلية بين المكونات السينوغرافية عامة وبين الموضوع. وأنكر أن مخرج مسرحيتي «الملك يصبون القهوة» للمسرح القومي بحلب عام 1999م إيليا قجميني كان على اتصال معي بشكل شبه يومي حول عدة أمور منها:

١- كيف نجسد على المسرح روح القرية كفر سلام التي دمرها القصف الإسرائيلي؟ كان تصوري في النص أن تظهر القرية في خلفية المسرح من خلال غلالة شفافة وينطلق صوت القرية تسجيليا في حوارها المؤثر مع

الخلود والكمال الروحي. ويقوم الراوي بتوليد الحركة عن طريق الكلام وحركة اليدين، وتتوضع في المكان بؤر تركيز: سياج مؤلف من أوتاد. شجرة المناقشات. سجادة الصلاة. صخور عارية .. الخ.

عندما قدمت فرقة فرنسية مسرحية روميو وجولييت في بيت أجقباش (متحف التقاليد الشعبية بحلب) وهو بيت عربي قديم في حي الجديدة بفسحته وإيوانه ونقوشه وجدارياته، وبالرغم من الاستفادة من جانب من معمارية المكان والنوافذ والزريعة في تنفيذ خطة إضاءة جذابة وحركة الممثلين في أرض الحوش العربية، فإن فرض المكان العربي بتقنياته التاريخية أحدث مفارقة كبيرة بين المكان (العربي) والموضوع (الغربي) وولد خلافا في الوحدة الجمالية وأفقد العرض القناعة وروح التشويق والإثارة.

في مسرحيتي عرس حلبى وحكايات من سفر برلك التي قدمها لي المسرح القومي بدمشق عام 1987م إخراج محمد الطيب كنت قد وضعت في النص المنشور في وزارة الثقافة توجيهها حول التقنيات التي يفضل استخدامها، ومخططا للمكان المسرحي، وهو مكافئ لمكان واقعي جمعت أجزاءه من شتى من حلب: ساعة باب الفرج الأثرية. جامع الملائخانة (المولوية) الحمام. السوق. المقهى. البيت. فسطل الماء. وذلك لصالح الحدث المسرحي، منطلقا من أن الحي في العمارة الإسلامية هو وحدة سكنية واقتصادية ودينية

القومي عام 2000م وأعتبرها من أغنى ما كتبت في تحقيق سينوغرافيا معاصرة وتقنيات متنوعة الدلالة ليس في استخدام الوسائط المسرحية فحسب وإنما في أداء الممثلين أيضا.. دفع العجز وفقر الخيال لدى مخرج العرض إلى إلغاء هذه التقنيات وبعض الشخصيات المحورية أيضا لصالح تقديم عرض احتفالي متواضع مضحيا بالعديد من مقولات وأفكار العرض.

أخيرا..

ما أريد أن أصل إليه هو أن التجريب لا يتعلق بالشكل المسرحي أو الموضوع فحسب وإنما يتعلق أيضا باختيار التقنيات وطرق التعامل معها لتحقيق عرض مفتوح وعميق الدلالة، وأنه ليس للمخرج أن يعمل أو يستهين بتصورات المؤلف لأن عملية التأليف عند المؤلف موضوعا وأحداثا وحركة وشخصيات وتقنيات ورؤية سينوغرافية عامة تشكل وحدة كلية؛ ولهذا فإن العلاقة بين تصورات المؤلف وآليات العرض التي يقودها المخرج لابد أن تكون علاقة إغناء وتكامل.

أبي العز حامل صندوق الدنيا. لكن المخرج رأى أن ذلك يحتاج إلى تقنية عالية فاستبدل ذلك بأن شخص روح القرية بشخصية حية (عهد فنري) كان لها حضورها المسرحي القوي، ولعلها كانت أكثر تأثيرا في الجمهور من تصور النص.

2. ثمة شخصيات تاريخية سلبية كانت في النص، ولم أقدم تصورا سوى أنها تقدم حية بالطريقة التقليدية على الخشبة، ورحنا نفكر معا كيف نخرج من التقني المؤلف إلى غير المؤلف، على الأقل في عروضنا، وذات ليلة هتف لي المخرج قائلاً: ما رأيك أن نقدمها بشكل دمي صقلية ينفذها الممثلون أنفسهم بأداء بيوماتيكي وتربط أيديهم بخيط يحركها لاعب في أعلى المسرح. كانت فكرة جيدة حقا ووافقت على الفور. وهكذا ظهر هولوكو والسلطان الأشرف وابن الزكي، الملكة بلقيس وفطوم المغربية وغيرهم في مشاهد رفعت درجة حرارة العرض واستأثرت بإعجاب ودهشة الجمهور، وكانت من حيث الدلالة أقوى مما لو مثلت بالطريقة التقليدية.

3. في مسرحيتي اختفاء وسقوط شهربار، والتي قدمها مسرح حلب



# المسرح والحرب

## تمثيل ما لا يمثل

• د. حسن يوسف/المغرب

منذ مسرحية «الفرس» لاسخيلوس، إلى «مسرحيات الحرب» لإدوار بوند الملقب «بشكسبير العصر النووي»، مروراً بالأعمال الخالدة لوليام شكسبير، نسج المسرح الغربي مع الحرب علاقة راسخة (١).

ولم يقتصر المسرحيون الغربيون من العصر اليوناني إلى الآن، على تمثيل الحروب التي عايشوها أو جرت وقائعها بالقرب منهم فحسب، بل عملوا على استلهاهم حروب أخرى في مسرحياتهم، كما هو الشأن، مثلاً، بالنسبة لجان جينيه مع «حرب الجزائر» وبيتر بروك وبيتر فايس مع «حرب الفيتنام».

وقد ساهم المسرح العربي بدوره في معالجة موضوعة الحرب في

حكي المرسلين (من ذلك الممارك، وجرائم القتل) (4).

ومادامت مشاهد الحرب تندرج ضمن هذا الذي يتولاه «الحكي» في المسرح عرض «العرض» فإنها تتميز بخاصية بارزة هي كونها غير قابلة للتمثيل Irrepresentable.

لقد كان أرسطو أول من وضع هذا المظهر الفرجوي غير القابل للتمثيل في إطاره الجمالي والأخلاقي، وذلك من خلال تنبيهه إلى ضرورة إقصاء «المرعب» Le Monstrueux الذي تندرج ضمنه مشاهد القتل والحرب، من مجال المحاكاة في التراجيديات، حتى وإن استلزم الأمر تحويل الحقيقة التاريخية، أو التصوف فيها وفق ما يمليه مبدأ الاحتمال والضرورة، ولا سيما في الأعمال التي تستحضر التاريخ وأحداثه (5).

في نفس السياق أيضا، يندرج موقف الشعرية الكلاسيكية المعروفة باستعادتها الدغمائية للمنظور الأرسطي، حيث قيدت «الفرجوي» بمبدأي: الاحتمال Vraisemblance واللياقة Bienséance، ولم تسمح، بالتالي: بتمثيل مشاهد القتل من خلال الفعل الدرامي، وإنما عبر الحكي فقط (6) وذلك مادام الحكي يمتلك ميزتين، مقارنة مع العرض، تتمثلان في: عدم خضوعه لإكراهات الخشبة من جهة، وفي إتاحتها لهامش من التخفيف يسمح بتحمل سماع الحكي عن أشياء لا تتحمل مشاهدتها على الخشبة ولربما كان هذا هو الدافع نفسه الذي جعل أرسطو يقترح الحكي حلا لمشكلة «المرعب»

العديد من الأعمال الدرامية، ولا سيما منها تلك التي جاءت نتيجة للتفاعل القوي للمسرحيين العرب مع الأحداث الجسيمة التي عاشها العالم العربي خلال القرن العشرين، ومنها على الخصوص تلك المتعلقة بمواجهته مع العدو الإسرائيلي من خلال الحربين الشهيرتين: حرب يونيو 1967، ثم حرب أكتوبر 1973 (2) علاوة على هذا، نلاحظ أن الحروب التي خاضتها المجتمعات العربية ضد المستعمر، قد لقيت صدًى قويا في الكتابة المسرحية العربية (3).

إلا أن التفكير في حضور الحرب داخل المسرح، سواء كان غربيا أو عربيا، يستلزم قبل ذلك، التساؤل بشكل عام عن نوعية العلاقة التي يفترض أن يقيمها المسرح مع الحرب، لذا فإن الإشكال الذي يفرض نفسه، للوهلة الأولى، إشكال «شعري» (نسبة إلى الشعرية La poetique) ويمكن صياغته عبر التساؤل التالي: كيف يمكن للحرب أن تصبح موضوعا مسرحيا؟ أو بعبارة أدق: كيف يمكن تمثيل الحرب مسرحيا؟

لقد ارتبطت الحرب، كما هو معلوم، بمشاهد الدم والقتل والدمار. لذا فإن الإطار الجمالي الذي يمكنه استيعابها في المسرح، هو ما يصطلح عليه بـ «الفرجوي» Le Spectaculaire، وذلك مادام، «الفرجوي» يعني «كل ما هو مرتبط - ضمن ما هو معروض أو مسموع - بالانتصار والعمل الباهر، بالمجازفة، بالخطر، بالخوف، بالدم، وبالموت. الفرجوي يحيل على كل ما تبعده لياقة المسرح الكلاسيكي نحو

في المسرح.

لكن، ما تجدر الإشارة إليه رغم ذلك، هو أن الحرب - كما يرى جان لوي بونوا أحد المخرجين المعاصرين - «ليست هي القصف فقط، وإنما سلوك الناس خلال الحرب، أي الحرب داخل الرؤوس وانعكاسها بهذا الشكل، يجعل الحرب مسرحية (7) وعندما نستحضر ما يجري حالياً في العالم، وفي أمريكا على وجه الخصوص، لاسيما بعد أحداث 11 ستمبر 2001 نكتشف بالفعل، صيغا جديدة للحرب، تشتغل فيها أسلحة غير مألوفة منها ما يعرف بالجمرة الخبيثة Anthrax التي تعكس نوعاً من الحرب ذات الطابع البيولوجي، كما نكتشف، موازاة مع ذلك، حالة الرعب Psychose التي يعيشها المواطن الأمريكي من جراء ذلك.

كل هذا يشكل أفقا آخر جديداً لحرب يمكن للمسرح أن يستلهمها، خصوصاً وأنها تجري خارج دائرة المواجهة الدموية الكلاسيكية التي تحتضنها فضاءات المعارك، لتتحول إلى أعماق أعماق الكائن البشري، لتصبح شبيهة بحالة ذهنية، وإذا كان بإمكان المسرح أن يعرض استحالة مسرحية الحرب - المعركة بتمثيل الحرب - الحالة الذهنية، فإن المراهنة، في كل الأحوال، تبقى على إشراك المتفرج في تخيل التفاصيل وتصور الجزئيات ولعل هذا ما سبق لجورج لوكاتش أن أكده حين أعلن «أن المسرح يعوض ضعفه المادي في مواجهة الحقيقة الفائضة للحرب، باستحضار مخيلة المتفرج «المدعوة إلى (...)

تعويض «ملا يراه، وكذا فهمه» المدعو إلى تفكيك «ما يراه من الحرب فوق الخشبة» (8) مما يعني أن فرجة الحرب في المسرح تستلزم تحريك النشاط التخيلي والفكري للمتفرج في آن واحد.

من ثم يبدو أن الانتقال من الحديث عن العلاقة بين المسرح والحرب من دائرة الشهادة إلى دائرة التخيل يفتح الباب لشعرية خاصة بمسرح الحرب تمتلك طرقها المتميزة في التشخيص السردي، والأسلوبي والدراما توريجي أيضاً. ولربما كانت هذه الشعرية هي التي جعلت البعض يتحدث عن «كتابة الحرب» (9) عوض الكلام عن وصفها. وذلك لكون مصطلح «الكتابة» هنا يتجاوب مع الانخراط في الاختيارات الشعرية التي أو ماناً إليها هنا، والتي سنوضحها في ما يلي.

فمن الزاوية السردية، ثمة مأزق يواجهه المسرحي في تمثيله للحرب ويتعلق أساساً بالوضع الذي يندرج فيه «محكي الحرب» «فهذا الأخير» يتموقع ضمن حقل من التفاعلات المتعددة بين الأدب والتاريخ، بين الخيال والواقع، بين الإخراج الشخصي والتمثيل الجماعي (10).

إن «مسرح الحرب» نوع منذور للنزعة الواقعية لذا فإن ما يسمح بالحديث عنه ضمن سياق «كتابة الحرب» هو طبيعة المسافة التي يخلقها المبدع المسرحي مع الواقع والحقيقة التاريخية للحرب، ويؤدي التشخيص الأسلوبي دوراً بارزاً في هذا الإطار. وعليه، فلا عجب أن نجد

مختلفة وتلعب الكواليس مثلاً، دوراً بارزاً في هذا الصدد كأن تستوعب مشهداً ما يتضمن شخصيات غير مرئية تطلق النار، باعتباره مشهداً يعكس المعركة.

وعلى العموم، فليس لـ « مسرح الحرب » شعرية ثابتة تتحكم في مختلف الأعمال المسرحية التي تمثل الحرب في كل زمان ومكان فمثلاً تعددت الحروب ، تعددت أيضاً أشكال تمثيلها في المسرح، ولعل الأعمال الرائعة التي راكمها المسرح الغربي والمسرح العربي أيضاً، خير دليل على ذلك.

## الهوامش:

1 - من بين الدراسات الجادة والحديثة جداً في الموضوع، يمكن مراجعة:

Theatres de la guerre - Textes réunis par François lecerle - Klincksieck 2001.

2 - انظر: أحمد محمد عطية - حرب أكتوبر في الأدب العربي الحديث - سلسلة اقرأ - عدد 380 - دار المعارف - مصر - أكتوبر 1982 .

3 - يمكن أن نمثل لذلك بالمسرح المغربي، من خلال مسرحيتين هما: «مواويل البنادق الريفية» للمرحوم محمد مسكين، والتي تناولت «حرب الريف» التي خاضها المغاربة في شمال البلاد ضد المستعمر الإسباني. ثم مسرحية «المعركة الكبرى» لعلي الصقلي، التي تتناول «معركة وادي المخازن» الشهيرة التي واجه فيها المغاربة المستعمر البرتغالي.

من يعتبر «الحوار» Dialogisme بمثابة الخاصية الأساسية لمحيي الحرب» (11).

وإذا كان تمثيل الحرب في المسرح يواجه صعوبات مادية وجمالية أيضاً، فإن هذا الفن سرعان ما يلجأ إلى استراتيجيات دراما تورية تعوض عن هذه العوائق.

وتتحدث إحدى الدراسات عن ثلاث استراتيجيات أساسية هي: الاجتناب

evitement والتشذير Fragmentation ثم الانحراف (12) refraction

يعيد «الحكي» أبرز الأساليب المستعملة في استراتيجيات الاجتناب حيث يجنب المسرحي صعوبة تشخيص الحرب ومعاركها، ويعوض ذلك بالحكاية عنها.

أما استراتيجية التشذير فتساعد الكاتب على التخلص من سطوة المنظور «الدياكروني» للحرب على عمله، وبالتالي، فهو يقوم بعملية تقطيع ضمن صيرورتها ويعرض مقاطعها على شكل شذرات إما بشكل تناوبي، أو تعارض، أو تنضيدي أو تعددي، أو غيره من الأشكال، وذلك انسجاماً مع ما تسمح به المواضع الأخلاقية والجمالية لعصر ما، كما هو الشأن بالنسبة للكلاسيكيين الذين أشرنا إلى تقنياتهم لفهوم التمثيل Rpresentation بمبدأي الاحتمال واللياقة وفيما يخص استراتيجية الانحراف فإنها تتيح - بالاعتماد على تقنيات مختلفة إمكانية تغييب عناصر لها علاقة مباشرة بالحرب، وتعويضها بمعادلات لها، ذات طبيعة

27.

8- Marie - odile Thirouin - La guerre et sa représentation bulletin de littérature général et comparée - No 27 automne 2001 - p. 9-10.

9- انظر كتاب:

Ecrire la guerre - Etudes réunies par Catherine Milkovitch - Rioux et Robert pickering - presses universitaires Blaise pascal - Clermont. Ferrand - France 2000.

(10) Catherine Milkovitch-Rioux - Avant - propos (in) Erire la guerre - op.cit. - p. 12.

11- Ibid - p. 11.

12- Marie odile Thirouin - op. cit. p. 16.

Béatrice Picon - Vallin - le -4

spectaculaire de masse: du théâtre au cinéma (in) le spectaculaire - Sous la direction de Christine Hamon - sirejols - André Gardies - ALEAS EDITEUR - Mars 1997. p. 64-63`

5- Jean-Jacues Roubnine - Introduction aux grandes théories du Théâtre - Bordas - Paris 1990 - p. 7-8.

6- Anne Sancier - Chateau - Le spectaculaire dans le théâtre classique (in) le spectaculaire - op. cit. p 55.

7- Jean - Louis Benoint - Rencontre avec Gilles Castaz (in) MAGAZINE Littéraire: Dossier "le théâtre de la guerre" No 378 - 1999 - p.



## جان جاك روسو

# والمسرح

• د. إبراهيم عبد الإله المنجد  
جامعة الملك سعود

عندما كان الناس يعيشون في مجتمعات، كانوا يخضعون لرغبة ملحة، لم يتمكنوا من مقاومتها: إنها الفن. فكانوا يتطلعون دوماً إلى الإنسان في محاكاته أقرانه، وتصويره لذاته ولكل ما يحيط به من مخلوقات وأشكال مختلفة.

جاء المسرح ليكون النمط الأكمل من بين الأشكال المتعددة للفن، لأنه يجمع بين الأشكال الأخرى، والأكثر جاذبية وتأثيراً في الإنسان، لأنه لا يتوجه لفرد معين، بل يخاطب الناس جميعاً، ويزيد من أحاسيس الفرد بتحريك أحاسيس الجميع. فالمسرح، هذا الشكل الفني الأشمل، يجمع فنونا شتى، كالرسم والأدب والنحت والموسيقى والرقص، في إطار واحد، لأنه يعتمد، في آن معاً، على البلاغة والصورة واللون والغناء والحركة.

خلال القرون الماضية، كان أنصار المسرح وأعداؤه قد تبادلوا الحجج دون كلل أو ملل حول أهميته؛ فكان المؤلفون المسرحيون ورجال الأدب مقتنعين بأن المسرح يمكن أن ينفع

للجماعة البشرية، دون حاجته إلى إثبات كيانه أمام الكنيسة والمبادئ المسيحية.

في عام 1733م، اتضح موقف الكاتب الفرنسي فولتير Voltaire من المسرح في هذا الصراع؛ فقد توجب عليه إظهار كثير من الحماس والغيرة نحو المسرح، وأن يكون أقل اعتدالا من أسلافه، لأنه عشق المسرح لدرجة الجنون.

فلم يدع فولتير أي مناسبة إلا ودافع فيها عن قضية المسرح، شعرا ونثرا، وكان يؤمن بدور المسرح الرائد، وشبهه بمدرسة تشحذ العواطف الجميلة والفضيلة في نفوس الناس.

في تلك الآونة، كان الفرنسيون يتمتعون بحس مرهف تجاه المسرح، ولم تعد العروض المسرحية مقتصرة على المدن الرئيسية فقط، بل امتدت إلى كافة المناطق الفرنسية الأخرى.

حينئذ، لم تستطع سويسرا النجاة كليا من أثر المسرح، وكان لا بد لها من مواجهة النزعات الاجتماعية التي رسمت لها طريقا في البلاد، ومع ذلك، استطاعت العادات والتقاليد الحفاظ على ما تبقى من شفافية المجتمع السويسري.

في عام 1755م، أقام فولتير على الأراضي الفرنسية، على بعد أمتار فقط من الحدود مع سويسرا، حرا وبعيدا عن قبضة السلطات الفرنسية، ومهددا جنيف. وكان يصبوا إلى نشر فن التمثيل في جنيف، رغما عن أنف مجمعها الديني، وتعد فترة إقامته في سويسرا الأكثر خصوبة له، إذ قدم

ويفيد، وأنه غير مؤذ، أما رجال الدين، فكانت آراؤهم على عكس ذلك تماما، وقفوا صارمين حازمين ضد المسرح بشكل عام.

حملت الأديان مفهوما جديدا للحياة، فلقد علمت الإنسان إذلال شهواته وتفانيه بذلك، عارضة عليه صورة حياة سماوية يهتم بها وحده مستقبلا، ولم يستطع المسرح تبرير سلوك الإنسان أمام هذه المفاهيم الجديدة.

في القرن السادس عشر، لم يكن المسرح، الذي كان في خطواته الأولى، ذا شعبية كافية، كي يصبح موضوع قلق للأخلاقين أو لرجال الدين في فرنسا.

وفي القرن السابع عشر، ومع روائع كورناي Cornille وراسين Ra-cine وموليير Molière، خط المسرح طريقه الصحيح، فهيج الغرائز، خاصة غريزة الحب، وأصبح حيث الصورة الممتعة والبديعة والساحرة لضعف الروح الإنسانية، سبب يؤس الإنسان وانحطاطه، وعقبة أمام النعمة والنجاة، فلم تتأخر الأديان في محاربته لردع خطره عن الناس.

ومع بداية القرن الثامن عشر في فرنسا، أخذ الصراع طابعا جديدا، بسبب التقدم الاجتماعي الذي صقل العقول وهذب النفوس، ففقدت الكنيسة سيطرتها على النفوس تدريجيا، رغم جهودها الكبيرة في الدفاع عن العقيدة. وأمام ضعف المعارضة الدينية، وتطور مفهوم السعادة والميل إلى اللهو، ثبت المسرح أقدامه، وبدا كوسيلة لهو مفيدة

الثقافي، ألف جان جاك روسو كتابه رسالة إلى الدبير حول المسرح La Lettre à d'Alembert sur le théâtre الذي أراد من خلاله الظهور كبطل لجنيف، مدينته ومسقط رأسه، ومتابعة حملته ضد الحضارة، ومفسرا لإحدى أفكاره الرئيسية التي وردت في كتابه التوجيهي عن العلوم والفنون Le Discours sur les sciences et les arts، لعام 1750م، ضاربا المجتمع في إحدى ملذاته الغالية.

في مطلع كتابه رسالة إلى الدبير، دافع روسو عن قساوسة جنيف، الذين اتهمهم الدبير بالسوسينية، وهو مذهب ينكر المسيحية، ثم انتقل بعد ذلك إلى مسألة المسرح.

يتضمن الكتاب نوعين من الدلائل والبراهين: فهناك أولا الدلائل العامة التي خصصها روسو لإظهار عيوب المسرح ومخاطره، وثانيا الدلائل الخاصة التي هي عرض للأسباب التي تعارض دخول المسرح إلى مدينة جنيف.

بادئ ذي بدء، يدرس روسو هدف المسرح وتأثيره على أخلاق المشاهدين، ويبحث في كشف خبث أنصار المسرح وريائهم، أولئك الناس الذين أعلنوا أن المسرح هو مدرسة تعلم الفضيلة والأدب وحسن الذوق. ولم يكن المسرح، كما أشار روسو، إلا واحدة من الترهات الرخيصة التي تشكل خطرا على الإنسان وعقله.

يطالب روسو خصومه بالنظر إلى عواطفهم بعد مشاهدة عرض مسرحي تراجيدي، حيث يمتد الانفعال إلى نفس كل مشاهد، ويظل

خلالها العديد من المسرحيات التي شهدت له بالتفوق والنجاح.

أثناء تحضيره لمقاله: «جنيف»، أراد المفكر والكاتب الفرنسي الدبير D'Alembert الاطلاع عن قرب على المدينة التي ستحمل عنوان مقاله، فأتى إلى جنيف، وزار فيها صديقه فولتير.

في هذه الزيارة، لم يأل فولتير جهدا في حث صديقه الدبير على الحديث عن محاسن المسرح ومزاياه الحميدة في مقاله الذي يعده.

وهكذا كان، فقد ظهر مقال جنيف، بعد عام واحد، في المجلد السابع من الموسوعة، حث الدبير الجنييفيين، في واحد من فصولها، على إدخال العروض المسرحية إلى أراضيهم، وشرح فيه مزايا المسرح وحسناته، وشبهه بمدرسة تعلم الفضيلة وتنبت الرذيلة. وهكذا، يكون الدبير قد أدى خدمة جليلة لصديقه فولتير.

لم يكن قساوسة جنيف سعداء بهذا المقال، وخوفا من آثاره السلبية على شعبهم، حاولوا الحصول على عدول أو استدراك من كاتبه، لكنهم أخفقوا في ذلك. وبعد هذا الإخفاق، توجهوا إلى صديقهم روسو، فخبب آمالهم أيضا، إذ لم ير شيئا في مقال الدبير يدعو للخوف والقلق. وما أن عرف روسو بأن لفولتير يدا في هذا المقال، حتى أقام الدنيا وأقعدھا، فالفقرة التي تمجد المسرح في المقال هي لفولتير، وعليه فقط أعلن الحرب.

إذا، هكذا كانت المعركة بين روسو وفولتير، أما الدبير، فلم يكن سوى شخص مسخر. ونتيجة لهذا العراك

أثرها يبقى إيجابيا بشكل عام، حيث تطور العلاقات الإنسانية بين البشر، وتشجع خصال الرجولة والشهامة بين الشباب.

يختتم روسو رسالته تلك بلوحة من النشاطات التي يأمل رؤيتها في بلده، منها المهرجانات في الهواء الطلق، والاستعراضات، وسباقات الجري، وألعاب الماء وحفلات الرقص..

كان مبدأ روسو في رسالته ضد المسرح معارضا كليا للمسيحية، إنه الاعتقاد بسمو الطبيعة الإنسانية: (ولد الإنسان طيبا، إنني أقر ذلك، وأعتقد أنني قد أقمت الدليل عليه)، هذا ما جاء على لسان روسو. وإذا اعتبرنا هذا المبدأ كنقطة بداية، وإذا قمنا بتفحص حاجة روسو العامة، نتبين أنها تتلخص كالآتي: المسرح هو إنتاج حضاري، وتسليية لا ترد إلا على حاجة مصطنعة، إنه مرآة يتسلى بها مجتمع ينظر إلى نفسه من خلالها، مرآة مزيفة ومضللة.

محاربا المسرح الذي اعتبره الأكثر تصنعا من بين كافة الأشكال الأدبية، لم يرقم روسو في رسالته إلى دالمبير La Lettre à d'Alembert، إلا بتفصيل وتطوير نظريته الرئيسية التي استمر بالدفاع عنها طيلة حياته، وهي محاربة الحضارة المزيفة، والعودة إلى الحياة الطبيعية البسيطة.

ملازما له إلى ما بعد انتهاء العرض، وهو ما يؤكد، حسب روسو، أن المسرح يظهر الشهوات التي لا نملكها ويثير التي عندنا. ويعطي روسو مثالا لما يحصل في مسرحية فادر Phèdre للكاتب الفرنسي راسين Ra-cine، حيث يبدو الإنسان مسيرا، تعاقبه السماء لما تقترفه يداه بإيعاز منها.

كما كان قاسيا في حكمه على التراجيديا، كان روسو أيضا قاسيا على الكوميديا. وكان الحديث عن الكوميديا هو الحديث عن موليير Molière، وكانت اعتراضاته كثيرة عليه، فهو يرى أن مسرح موليير هو مدرسة تبذر الرذيلة والعادات السيئة، مدرسة تحول طيبة الإنسان وبساطته إلى سخرية، وتعكر نظام المجتمع، وتستعزز بحقوق الآباء على أبنائهم، وحقوق الرجال على زوجاتهم، وحقوق أرباب العمل على أجرائهم.

ينتهي روسو بحثه عن المسرح قائلا إن الأثر الذي تخلفه العروض المسرحية قاتل ومدمر للمجتمع، لأن ضرره يفوق بمئات المرات حسناته. من بين المؤسسات التي يجد فيها روسو ضالته، اللقاءات والمجالس، التي بالرغم من بعض عيوبها، كتشجيع الغيبة بين الناس، والإفراط في شرب الخمر عند الرجال، إلا أن

صورة

الانتفاضة

## في المسرح الفلسطيني في

«قصص تحت الاحتلال» و«وبعدين؟»

المسرح العربي وفلسطين

• الدكتور عبد الرحمن بن زيدان  
المغرب

لا يتحدد موضوع المسرح العربي في سياق الدعوة إلى التجريب المسرحي إلا بموضوعه وأطروحاته التي يقدمها دراميا، ولا تتحدد قراءة هذا الموضوع، إلا إذا كان أساس التجريب بحثا عن جديد هذا الموضوع بدلالات يعيد بها المسرح العربي إلى المسرح العربي، ويعيد له كلامه بكلام أدبي يعطي لهذه القراءة إمكانات الفهم والاستيعاب والتمثل لخطاب هذا التجريب وهو يعيش بأصالته وبصوته وبموضوعه لأنه تجريب لا يمكنه أن يوجد بمعزل عن واقعه، وعن متخيله، وعن ارتباطه بسؤال وبأجوبة الدراما وهي تؤسس خاصية الموضوع العربي، وتفعل خاصية بنائه وإبراز حقيقة عمقه في التاريخ، وفي الموقف من المعيش وهو



كتابة تشكل خطابها في التجريب من موضوع الواقع دون أن تكون صدى له.

ومن جرأة تجريب الكتابة في موضوع القضية الفلسطينية، صارت الكتابة الدرامية في خدمة موضوع فلسطين، وصار موضوع التجريب تاريخا يكتب تاريخ موضوعه بهذه القضية، ويبني به أحداثا واقعية ومتخيلة بها، ويحول جرائه إلى فعل درامي يؤدرم القضية الفلسطينية بواقع العنف والشراسة السائدة في الأراضي المحتلة، ويؤدرم - كذلك - غياب السلم والحب والتعايش في عالم اختلت موازينه، واختلت العلاقات فيه بعد أن اهتزت أركانه نتيجة انتشار العنف، وذيوع عمليات الإبادة الجماعية للفلسطينيين، ونتيجة انتشار التقتيل الجماعي الذي يتسبب في دوار الكتابة ودوختها ومرارتها.

وكي نقرب أكثر من هذه العلاقات التي تجمع التجريب المسرحي بالقضية الفلسطينية، نريد تقديم قراءة متأنية وعميقة لعرضين مسرحيين اتخذوا من أطروحة فلسطين مادة درامية للكتابة بشكل مباشر أو غير مباشر، أو بشكل ظاهر أو مضمّر، وذلك تحت تأثير عاملين اثنين:

١ - عودة الانتفاضة الفلسطينية إلى المسرح العربي لتعلن عن صوتها وحضورها بعد زيارة «شارون» للمسجد الأقصى، وعودة المد الانتفاضي إلى زمن ترتيب مساره في الواقع وفي الإبداع.

يحيا انتماءه إلى أطروحة، أو الانتماء إلى قضية، أو الانتماء إلى خلفيات اجتماعية وسياسية وحضارية تحرك هذا الانتماء لتعطي جمالية خاصة لفنية تشغل الأدوات المسرحية للدخول في الأزمنة الجديدة بهذه الأطروحة بعيدا عن وهم النموذج الخالص في التجريب، أو اتباع النموذج المثال في هذا التجريب.

وحتى يعود المسرح العربي إلى فضاءاته الثقافية والاجتماعية والحضارية، وحتى ينأى عن بريق التجريب الغربي والانبهار بسرابه وبريقه، صارت بعض الكتابات الدرامية العربية تصر على فعل الانفلات من هذا الضياع وراء النموذج، وتحرض على العودة بموضوعها العربي إلى المسرح العربي.

ومن المواضيع الأكثر سخونة وإنسانية في الكتابة المسرحية العربية المعاصرة، موضوع يتسم بالجرأة في محاولة الإحاطة بتاريخ المجتمع العربي دراميا، والعمل على تصوير الكتابة المسرحية العربية ذاكرة للتاريخ، وتاريخا لهذه الذاكرة. هذا الموضوع يكمن في القضية الفلسطينية باعتبارها تراجيديا في الواقع، وباعتبارها صارت أسس الكتابة الدرامية العربية في التجريب المسرحي، وصارت كتابة تحرك وعيها التاريخي بأشكال الصراع في الشرق الأوسط، فغدت الكتابة فيها تتكلم كلام الواقع دون أن تكون مطابقة له، أو تكون انعكاسا له، لأنها

2- مواجهة كثير من أجهزة الإعلام العربية منها والدولية الصامته والساكتة عن تقديم عمق الصراع العربي الصهيوني بسبب التواطؤات، والتحالفات المصلحية التي تعمل على إبقاء الحالة على ما هي عليه، وتعمل على تأجيل «تأجيل» الحل النهائي للخلافات والتوترات والحروب السائدة في الشرق الأوسط.

وبصرف النظر عن مدى تبلور هذين المستويين - بشكل مباشر أو غير مباشر - في هذين العرضين المسرحيين، وبصرف النظر أيضا عن مدى تشابه أو اختلاف مستويات التجريب فيهما، فإن هذين العرضين سيبقيان من النتاجات الدرامية العربية الأكثر اهتماما بفعل التفكير في الواقع وفي التاريخ العربي وفي فلسطين بدراما تكتب بهذا التفكير سؤال الحالة وسؤال الوجود وواقع الوجود بأشكال فنية لا تتوحد في أشكالها، ولا تتقاطع في مساراتها، لأنها دراما تريد أن تتخذ من موضوع فلسطين شكلا لأطروحة، وتتخذ من هذه الأطروحة قضية لشكل مسرحي يقوم وجوده على التاريخ وعلى السرد القصصي، ويقوم على إعادة قراءة التراث العربي، وقراءة التاريخ الدموي للصهيونية قراءة تغربل مواد هذا التراث وهذا التاريخ من أجل كتابته كتابة مسرحية معاصرة في سياق درامي ينتج خطاب النص المسرحي حول القضية الفلسطينية. لقد تم الإلمام بهذه القضية في مسرحيتين هما:

1- (قصص تحت الاحتلال) لفرقة

مسرح القصبية، من رام الله وهي للمخرج نزار الزغبى.

2- (بعدين) لفرقة عناد، من بيت جالا، وهي من إخراج رندا غزالة. إن الأطروحات التي تضمنتها هاتان المسرحيتان، هي في كون التجريب فيهما مستمد من طبيعة الظروف والحالات والأوضاع التي يعيش فيها الكتاب المسرحيون العرب في فلسطين، لهذا كان المحفز على القراءة الاعتبارية التالية:

الاعتبار الأول: وهو الذي يمثله ارتباط الممارسة المسرحية العربية بالقضية الفلسطينية باعتبارها موضوعا قوميا يعطيه الكتاب المسرحيون العرب أهمية قصوى من خلال نقد السياسات التي تسلب فلسطين كل مقومات وجودها كتاريخ وشعب وتراث وذاكرة جمعية.

الاعتبار الثاني: ويتمثل في وجود مسرح فلسطيني يظهر خطابه من تحت سكير إرهاب الاحتلال، ويزاول نشاطه تحت ضغط الظروف القاسية التي يعمل فيها الفلسطينيون على تقديم إنسانية قضيتهم وعدالتها بخطاب درامي مباشر، وغارق في الرمز والانفعال أحيانا أخرى.

وتأسيسا على هذين الاعتبارين نصوغ سؤال القراءة في سؤالين هامين بهما سنركز في هذه المقاربة النقدية على المسرح الفلسطيني من قلب فلسطين، لأنه يعتبر ظاهرة الانتفاضة وصوتها وحقيقتها وخطابها الملتمزم بالقضية. السؤالان هما:

1- كيف تعامل هذا المسرح مع

الواقع الفلسطيني للكتابة عن الانتفاضة في زمنها الجديد؟  
2. كيف اشتغلت خطابات هذه الكتابة في سياقاتها الواقعية والمتخيلة للتقريب بين النص الدرامي المكتوب، ونص العرض بلغة بصرية كانت أساس التجريب على موضوع الانتفاضة في عرض «قصص تحت الاحتلال» وفي عرض «وبعدين»؟

### «قصص تحت الاحتلال» وخطاب السخرية من الاحتلال

ليست «قصص تحت الاحتلال» مسرحية بالمعنى الكلاسيكي للمسرح، وليست بناء دراميا يسير وفق شروط الكتابة التراجيدية، وليست لغتها لغة تبني حوارها بين الشخص في صراع يسير نحو التأزم والتعقد والحل. إن هذه «القصص» مسرحية من نوع آخر، لأنها لا تقدم النص الدرامي بسمات درامية تبنيها لغة الحوار بجنس أدبي وفني له حدوده المعلومة في فضاء التجربة، وله بناؤه الواضح في التقابلات مع الحالة والوضعية والتاريخ الذي استمدت منه هذه القصص شكل سردها حين بنت هذه القصص برنامج حكيها الخاص على الحوار الفردي الذي جعل منها سردا ينتمي إلى جنس الرواية أكثر مما جعلها تنتمي إلى المسرح بمفهومه المتداول.

إن ميزة مسرحية هذه القصص كانت في خاصية التلقائية والسخرية والارتجال المقنن الذي يسير عليه

شكل السرد على لسان كل حكواتي في العرض، وكانت هذه المسيرة تسير برؤية الحكي إلى أقصى درجات القرف والرفض لرجعيات هذه القصص في شكلها المعطى، والعمل على تحويلها إلى نص قابل لتشخيص زمن العرض وتشخيص زمن المعاناة الفلسطينية تحت كابوس الاحتلال، إنه زمن العرض الذي انبنى على مجازية اللغة وعلى وظيفتها الدراماتورية في العرض، فجازف العمل الجماعي للفرقة، بهذه اللغة، كي يكتب - بهذه القصص - عن الانتفاضة والتاريخ والحب والعزلة والعدوان والهجرة وبناء الكلمات بحروف صارت لغة السياسة في العرض على لسان الموسيقيار والعاشق والممثل والمرأة.

إن دهشة العرض تبدأ بجمالية الصمت، وبجمالية الهدوء يبدأ زمن العرض هادئا بإيقاع موسيقي يصور بعلاماته الصامتة بقعا ضوئية تحدد جغرافية المكان وهيبتة في دلالاته الأولى في صورة المشهد الأول فوق الركح وقد تأثت بخمسة أكوام من الجرائد المنطوية على ظلالها هي الأكوام المشخصة للغة الأولى في العرض، وهي الولادة الناطقة بصرخة هذه العلامات تحت هيبة الكرسي المعلق في الفراغ وفوقه دمية تتأرجح في الفضاء تاركة لركام الجرائد فرصة الإفصاح عن الدلالات الأولى لوجود هذه الأشكال كرموز تحمل المعاني التالية:

● هذه الجرائد هي ركام كلام الإعلام العربي والغربي المثقوب

قصص حية بتفاصيل الحياة اليومية  
المأساوية في فلسطين بالتأليف  
والتوليف، وهو ما رسمت به الفرقة  
طرق الاشتغال من خلال الخيارات  
التي وضعتها لعملها للإجابة عن  
سؤال الاشتغال في العمل وفي  
الإنتاج المسرحي تحت ضغط  
الظروف القاسية التي تحياها تحت  
نير الاستيطان والاحتلال. تقول  
فرقة القصة عن هذه الخيارات:

( مع بداية انتفاضة الأقصى، كان  
السؤال الذي فرض نفسه علينا في  
مسرح القصة، كيف يمكننا كفنانيين  
مسرحيين أن نشارك في الحدث،  
ونعبر عنه بأدواتنا الفنية؟ ومع  
تسارع الأحداث الدامية، أصبحت  
«طقوس الشهادة» حدثاً يومياً تحصد  
فيه أرواح أبناء شعبنا، وعادت  
الحاجة أكبر لخلق العمل الفني الذي  
يستجيب للحدث، أو يخاطب  
جمهورنا الغارق بجميع أشكال  
وأبعاد الصراع اليومي مع الاحتلال،  
وبات ملحا الإجابة عن السؤال حول  
دور الفن، والفنان في هذه المرحلة؟  
كانت إجابتنا في مسرح القصة عبر  
العمل على تطوير عرض مسرحي  
تجريبي يمثل جوانب من حياتنا  
اليومية من خلال مجموعة من  
المشاهد المسرحية والمونولوجات  
الشخصية، إضافة إلى الرقص  
والموسيقى. »

وقد بلورت هذه الاختيارات  
تجريبية العمل الجماعي في  
دراماتورجيا الاشتغال الجماعي  
لكتابه هذه القصص دراميا للعرض،  
وذلك وفق مراحل الاشتغال التالية:

بخطاباته وبأخباره وإعلاناته التي  
تغرق الناس والعباد والأذان في  
دوامه من التيه الذي يبعدهم عن  
حقيقة مأساة الإنسان الفلسطيني في  
فلسطين.

● هذا الركाम من الجرائد ينزل  
كخرباب فوق الرؤوس، بأخبار كاذبة  
هي أكبر بهتان وأكبر تزوير لحقيقة  
الإنسان الفلسطيني حين تصنع حوله  
الأخبار الملفقة ولا تأتي بالخبر  
العظيم الذي يكتب تاريخ انتفاضة  
شعب بكامله.

ومت تحت ركام هذه الجرائد تبدأ  
الحياة في بعث الحركة، وتشرئب  
الأيدي والأعناق لتنهض الأجساد  
التي تحمل ظلها معها، ويخرج  
الممثلون يتبعون حركاتهم البطيئة  
للإفصاح عن الانتماء إلى التاريخ  
الفلسطيني وإلى الانتفاضة باللباس  
الفلسطيني الذي يشخص انتفاضة  
أطفال الحجارة دراميا.

## كيف اشتغل العرض عن الانتفاضة؟

رسمت فرقة القصة من رام الله،  
منهاجا واضحا في التعامل مع الواقع  
الفلسطيني، ومع الإعلام العالمي  
والمحلي ومع البعد الإنساني في  
الإنسان الفلسطيني، وذلك نتيجة  
معايشة أعضاء الفرقة لمسألة «الأمن  
والاستقرار» والحالات المتجددة  
للحصار على المدن والقرى  
الفلسطينية، ونتيجة اهتمامهم  
بمجمال التفاصيل في فلسطين، وهو  
ما هيا لهذه الفرقة مجالات كتابة

الحق في الواقع، وانتقل إلى الدراما ليقدم صورة الفلسطيني الذي هو موضوع وأداة حكي موضوع الصورة من خلال كل ممثل حكواتي هو جزء من الواقع الذي يحكي عنه، وهو أساس النتاج الدرامي لهذه القصص بأهداف رسمت بشكل فني الأهداف والأسس التالية:

● أن تلتقي عروض مسرح القصة بالذين يدافعون عن أنفسهم بالحجارة زمن الانتفاضة.

● أن فضاء المسرح الحقيقي هو الواقع الذي يكتب عن العشرة شهور الأخيرة للانتفاضة بمونولوجات تعيش كبرياء الإفصاح عن الواقع ببساطة عميقة.

● إن كل قصة تعيش جحيمها وتقدم شكواها وتحمل شقاءها.

إن عرض «قصص تحت الاحتلال» عبارة عن مونولوجات تحكي حكايات بسيطة وقاسية، مأخوذة من زمن الانتفاضة، توحد السخرية السوداء بين موضوعاتها التي تصل، أحيانا، إلى تقديم صور عبثية عن الواقع بمشاهد منفصلة عن بعضها البعض، لكنها في العمق تتوحد حول موضوع واحد هو «الانتفاضة». هذه المشاهد التي تنطق بخطابات ساخرة في المشاهد كثيرة.

فهناك مشهد الاتصال بين فلسطيني من الداخل والمواطن المقيم في الخارج، والبدء من السؤال الذي سينكتب به المشهد «كيف الحال؟». «إنه مشهد الأب الذي يتلقى مكالمات هاتفية من ولده المقيم في أوروبا، والذي يسأل عن ظروف الوطن

● تطوير العرض المسرحي أسبوعيا بشكل يتناسب مع مستجدات الواقع السياسي في زمن الانتفاضة.

● أن كل فنان كان يكتب موضوعه بكتابة تقوم على الإحساس بقوة وفعالية المونولوج وفق الواقع المعيشي، ووفق الرؤية الإخراجية للعرض المتفق عليه تمشيا مع المنهج المرسوم.

● أن كل تيمات القصص مستمدة من واقع الحياة اليومية ومن صور القصف والقتل والحصار وإغلاق الحدود وهدم البيوت والموت والحب والسخرية المرة في الزمن الصعب.

هكذا صارت «قصص تحت الاحتلال» احتفالا إنسانيا يدافع عن حقه في المقاومة والانتفاضة والعيش بكرامة في حياة طبيعية تحولت بذخيرة الفرقة إلى كتابة عن الانتفاضة من بدايتها إلى زمن كتابة العرض، وهي الكتابة المتمثلة في الأطروحة المركزية في هذه القصص الكوميديّة / التراجيدية حول الإعلام، وحول الوضع الفلسطيني، و«كيف يضحك الفلسطيني؟» و«كيف يحزن؟» و«كيف يموت؟» و«كيف يحيا وينتفض في ظل الحصار والاحتلال؟».

إنها قصص تكتب في عرضها المسرحي عن واقع عنيد وقاس ومميت تعلن فيه هذه القصص، عن نفسها بتلقائية جارحة في معركة يومية، وفي حرب حقيقية فيها يتم تثبيت حق تاريخي يتم الإعلان عنه فوق الركح بعد أن تشكل وجود هذا



وصباية، أما هي فتهديه في هذا اللقاء الذي تم على خط النار قنبلة.

وهناك مشهد تمزيق صفحات الجرائد إربا إربا يبدأ من رقعة الصفحة بكل أعمدتها وعناوينها الكبرى والصغرى ليصل إلى الجزء الصغير منها بحثا عن خبر يتكلم عن زمن الانتفاضة. وفي عملية البحث عن موضوع الانتفاضة في الإعلام الغربي والعربي أصبح كل خبر يتعلق بفلسطين عاديا:

□ استشهد الآلاف من الفلسطينيين يصير خبرا عاديا.

□ سقوط آلاف الجرحى يصبح شيئا عاديا.

□ اقتحام المدن يغدو شيئا عاديا. ومن بين كل هذه المشاهد كان عالم الصغار يتكلم ببراءة صادقة، ويتحدث بوداعة شفافة عن حلم صغير يكتفي بأمل واحد هو الحياة في سلم وفي أمان، لكن هذا الحلم سيغتال حين كتب طفل فلسطيني رسالة إلى العالم عثر عليها والده في حقيبته المدرسية التي كانت لا تحتوي إلا على دفتر رسم وتفاحة وساندويش زيت وزعتر وقلم رصاص مكسور ومبراة، فيناجي الأب المكوم براءة طفله أثناء حديثه مع هذه الأشياء، وكلمات الرسالة تردد:

كان في مرة ولاد صغار  
كانوا بلعبوا بالحارة  
أجتهم طيارة  
وشنت عليهم غارة  
ما عاد في حارة  
وما لعبوا الزغار

وأحوال الأسرة والعيال فردا فردا، وكان الأب يجيب بسخرية عبثية معبرة قائلا: «الكل بخير، الأصغر قتل، ولكنه بخير، والأم أصيبت برصاصة، ولكنها بخير، والأخت تم طلاقها، ولكنها بخير». ويسأل الابن أباه عن أصوات المدافع التي يسمعها، فيرد الأب قائلا: «إنه مجرد صاروخ دخل من الشباك ووقع فوق سقف البيت.. إنه من صواريخ الاحتفال بالعيد».

وهناك مشهد المواطن الذي يتخيل طقس جنازته بعيدا عن فضول الفضوليين «البصاصة» وبعيدا عن الضوضاء، وعلاقة هذا بالرقابة وبالسياسة وبالمنع وبطقوس الدفن، وتكريم الميت. وفي مونولوجه الساخر يطلب من لاعبي الطاولة والدومينو التوقف عن اللعب أثناء مرور موكب الجنازة، ويطلب من مشيعيه، ومن الناس الحاضرين ألا يتزاحموا عند نزوله القبر، ويطلب من المدخنين إطفاء سجائرهم والكف عن التدخين. ولو لدقائق - حفاظا على البيئة والصحة، ويطالب الأهل والأحباب بتغسيله قبل الدفن، لأنه يريد وضع استثناء في القاعدة الدينية التي تقضي بدفن الشهيد بثيابه بدون تغسيل، وذلك بسبب خوفه من أن يكون أحد الصهاينة قد نجسه بلمسه بعد مماته.

وهناك مشهد الجو الرومانسي بالكازينو وتبادل الهدايا بسخرية ساخرة على ما يجري في الوطن، حيث الشاب العاشق يقدم لعشيقته الفنانة رصاصة كعربون محبة وتواد

وهذا ما جعل درجات السخرية في كل القصص تنتقل من الواقعي والواقع إلى الخيال لتتخيل واقعا آخر، وحالات أخرى بدأت مع لعبة التمثيل بالحكي لتصل مع خطاب كل ممثل، إلى مأساة وجود الإنسان في هذه المأساة بعد زيارة «شارون» للأقصى. وتبلغ السخرية المتخيلة مداها حين يشحن الحكواتيون روح الحكي بقصة الممثل الشاب الذي تربى على دهشة مغامرات الأفلام الأمريكية وحبها، شاب فرح بالأمل الذي جاء مع اتفاقيات «أوسلو»، لينتشر الأمن والسلام، وردد قائلا بسخرية: «قالوا لي حمامة أوسلو ستطير بك على جناحها لتأخذك إلى هوليوود»، وتوقع بهذا الكلام أن تعود قاعات السينما لاحتضان الأفلام الهوليوودية، وبدأ حلمه يكبر كي يتخصص في دراسة الفنون في هوليوود، ليصير ممثلا لامعا مشهورا، لكنه في أحد الأيام يرى إحدى كبرى الشركات السينمائية تصور فيلما في القدس، فبدأ ينتظر الممثل «ستالون» ليعيش لحظة تألق حالم في التمثيل، لكن التمثيل يصير لعبة سياسية حارقة في زمن الانتفاضة، لأن السينما صارت واقعا دمويا حقيقيا في باحة المسجد الأقصى، وتحولت معه الساحة إلى ميدان للقتال والتصفية الجسدية. لقد تم تركيب وبناء مشهد الحلم والواقع ومصادرة الرغبة بتحويل المجال إلى مشاهد محكومة بالحكي عن المكان، فميدان التصوير والتمثيل صار محكوما بقساوة وضرورة الاحتلال الحقيقي للفضاء

إن فهم المشاهد بالمونولوجات الساخرة في «قصص تحت الاحتلال» هو فهم واقع حربي ونفسي وإنساني يتطلب وضعه في سياق العلاقات المتوترة بين هذا الواقع ودور الإعلام في متابعة ما يحدث في هذا الواقع، وفهم الموقف الذي يراكم الأخبار والأنباء المزوقة بالمساحيق الإيديولوجية دون الوصول إلى نبض الشعور الحقيقي للناس في فلسطين وهم يعيشون تحت نار الاحتلال العنصري. إن هدف الموقف الذي بنته هذه السخرية في هذه المشاهد هو إقناع المتلقي بعمق وبدلالات القصص المحكية في «قصص تحت الاحتلال»، وبأن فلسطين ليست مقالة أو خبرا للبيع والشراء والمزايدة، وأنها ليست كلمات للإثارة، وأنها ليست حالة عابرة بين السطور المتوترة التي يكرر بها الإعلام المكتوب والمرئي والمسموع. إن فلسطين والفلسطينيين «في هذه القصص» حالة إنسانية ترفض الخبر العادي رفضا يرم عن وعي تراجمي بالحياة وبدرجاتها في تسييس كلمات النص أثناء تركيب الكلمات بحروف تتبنى درامية التركيب بلعبة تقديم الكلمات. فمعلم محو الأمية يقوم بتعليم مجموعة من أبناء الفلاحين الذين هم من أهل بلدته، ويطلب منهم تكوين كلمات من حروف كانت تحيل على المعيش، فحرف الشين يصبح «شرودنا»، «شرا»، «شيطان»، «شارون»، «الشهيد»، والبدال «دبابة»، والقاف «قصفونا» وحرف النون يصبح «النكبة»، والراء «رشاش».

البلدة، وعن «شارون»، وعن الحرم، وعن 1948 وعن الموسيقى الذي دفن نفسه في ركام الجرائد.

إضافة إلى التاريخ وإلى المتخيل أثناء الحديث في مشاهد العرض عن التمزق، كانت فكرة الموت تلاحق الحكواتيين، والإحساس بها يقض مضجعهم، ويربك إحساسهم، ويؤرقهم لأن الموت في فلسطين ليس موتا عاديا فرضته سنة الحياة، ولكنه موت اضطراري عمل العرض على بناء حالاته حين كان يستبدل صورا بصور، وكلاما بكلام، ولغة بلغة أثناء الحديث عن الموت، وفي الوقت الذي كان كلام النص يسير نحو حتفه، كانت المؤثرات الصوتية تكشف عن الموت الذي يتنوع في كلام النص في الصور التالية:

● صورة موت الفلسطيني برصاص القناصة.

● صورة الترهيب والقتل العمد بصواريخ الطائرات الصهيونية.

● صورة قتل الذاكرة الفلسطينية أثناء تنفيذ الإبادة الجماعية للناس في المدارس وفي المخيمات وفي المدن والمزارع.

هذه الحالات التي قدمتها «قصص تحت الاحتلال» لا تسير وفق الرؤية العدمية، أو الانقياد وراء التشاؤم القاتل خوفا من الجيش الصهيوني العرمرم، لكنها حالات قوية متماسكة تحكي بهمس شاعر عن الأمل في حياة تبوح بسر هذا الأمل في رمز النبتة المغطاة بركام الجرائد والصحف، وبالأمل كانت فكرة الانبعاث وإرادة الحياة تصوغ رؤية النص للعالم بعد

بعد زيارة شارون إلى المسجد الأقصى في 28 سبتمبر 2000. وأن «ستالون» سيتحول - في لعبة التمثيل - إلى «شارون ستون»، الذي يحمل في سيرته الدموية تاريخ الدم الفلسطيني. وأن الكومبارس الذين كانوا مجرد كومبارس سيصيرون جنودا حقيقيين يحملون البنادق والرصاص الحي وحولهم آلاف من الممثلين يحملون الحجر ويرجمون هؤلاء الجنود. وأن الرصاص والخدع السينمائية والدم الكاذب لم يعد له دور أمام حقيقة الأحداث بعد أن تحول الرصاص إلى حقيقة قاتلة، والخدع السينمائية تحولت إلى برنامج عسكري يواجه الأبرياء بالدبابات. وأن الممثل الذي يهوى التمثيل سيحمل الحجر ويشارك في المواجهة ليجد ابن عمه قتيلا برصاص الصهاينة. ويحكي ساخرا ومتسائلا: (سألت من الممثل؟ فقالوا شارون، شارون ستون. ولماذا بطنها كبيرة هكذا؟).

بهذا فإن مشاهد «قصص تحت الاحتلال» لا تستنطق الحالة بل هي صورة للحالة التي تعرض على رفض واقع الاحتلال مرددة شعر صلاح عبدالصبور: (انفجروا أو موتوا).

وبين الانفجار، أو اختيار الموت كان العرض يؤسس ارتجاله، وكان التصميم الحركي لثورة أطفال الحجارة أفعالا ترفض الإعلام المحيط بالقضية الفلسطينية، وهو الارتجال الذي لم يخل بالتكوين الفني للعرض وهو يلعب لعبة الكلمات، ويحكي عن البلاد المطوقة، وعن الطيارة التي تدمر، وعن اليهود الذين وصلوا

فلسطين، التي تعمل تحت وصاية وزارة الثقافة الفلسطينية، وتهدف إلى: «خلق مسرح فعال وعامل لأكثر من مائتي ألف فلسطيني يعيشون في منطقة جنوب الضفة الغربية والوصول إليهم أينما كانوا..» وتهتم هذه الفرقة بـ: «الطفل، وبكيفية خلق جيل منفتح على الثقافة والتعليم» وتعمل على «تقوية الحركة المسرحية» و«تشجيع الكتاب المسرحيين الفلسطينيين وإنتاج نصوصهم على خشبة المسرح».

نشأت هذه الفرقة عام 1987 وتشكلت من الهواة، وبعد 1966 بدأ عندها العمل الاحترافي يتبلور في مسارها في زمن الانتفاضة، وبدأ تأصيل النضج الفني يأخذ موقعه في الظرف الفلسطيني الصعب الذي سار شرط الإبداع المسرحي وشرط الوعي بأهداف الخصم، وشرط تقديم صور من الإرهاب الإسرائيلي في فلسطين.

وفي زمن الانتفاضة، والتوتر والمعاناة اليومية للفلسطينيين، اختارت فرقة «عناد» نماذج من التجارب الحياتية المريعة التي يتحمل وزرها الإنسان العادي، ونسجت منها صورا وخطابات درامية جعلت من العنوان الصرخة الأولى لميلاد العرض. واكتماله في زمن العرض. من هنا كان العنوان: «وبعدين...» (until when) تأسيسا للكتابة الجماعية، وللعمل المشترك كمشروع مسرحي يقدم ظواهره الاحتفالية داخل المجتمع، وداخل الأسرة، وداخل النفس والشعور الفلسطيني.

مقتل الممثلين الذين غابت أجسادهم بين ركام هذه الجرائد بعد القصف المدمر الذي تعرضوا له وكانت الدعوة إلى السلم بعد عودة ظهور الأصابع الحاملة لشارات النصر بشموخ التاريخ الفلسطيني، تصر على الاستمرارية في الحياة، وفي الوجود وفي التاريخ، وهي الرؤية التي قدمتها قصص العرض بمونولوجات وبسخرية سوداء وعبت أحيانا شخصت دوام ثورة الحجارة في زمن الانتفاضة فرسمت وجودها في خاتمة العرض برفع العلم الفلسطيني تعبيرا عن وجود شعب ودولة وتاريخ في هذا العلم وفي هذا العالم.

وبالبساطة في التعبير وبالتكرار الساخر للكلمات وباللباس الفلسطيني، وبالعلم الفلسطيني الذي ظهر من بين ظلمة العرض، كانت نهاية «قصص تحت الاحتلال» نهاية مفتوحة على ذاكرة العذاب الفلسطيني، وهو يتحدث عن المجازر وعن دم الفلسطيني المباح في «قصص تحت الاحتلال». ويتحدث عن التضرع لله من أجل العودة التي جعلت اللاجئ الفلسطيني في هذا التضرع يقول: (عندما كنت صغيرا، ظننت أن الله لي وحدي، لكن عندما كبرت عرفت أنه ليس لي وحدي فقط، بل للمسيحيين والبوذيين والزردشتيين وحتى لليهود).

## زمن الانتفاضة في «وبعدين» لفرقة عناد

تعد فرقة «عناد» الفرقة المسرحية الفلسطينية الوحيدة في منطقة جنوب



من خارج فلسطين، وهي البنية التي كشف عنها الجو القاتم والموحش الذي يلفه السواد والقسوة في العرض حين أرادت فرقة «عناد» أن تركب العالمين الواقعي والنفسي في شكل العرض الذي هو بنيته الخاصة بهذين العالمين، وأن تجعل الإحساس بالهلع والخوف والارتباك أساس تقبل هذا العمل الدرامي بهذا الشكل. من هنا أعادت الفرقة تشكيل الفضاء

تشكيلا جديدا ليساير هذه القسوة، لأن الواقع المكتوب جماعيا في النص لا يمكنه أن يصور الواقع بكامله في الفضاء المؤلف، والوثيقة المهيأة للاندماج في بنية العرض لا يمكنها وحدها خلق الفعل الدرامي إذا كانت محايدة وغير مقروءة قراءة متفحصة بإمكانها تقديم الرؤى التي تساير طبيعة العمل وأهدافه.

هذا جعل الفرقة تمزج ما بين عالم الواقع والعالم النفسي في نص واحد في العرض، في فضاء تم تكوينه من ثلاثة فضاءات كلها تنتمي إلى زمن واحد هو زمن العرض، وكلها تنتمي إلى تاريخ واحد هو التاريخ الفلسطيني، وأهم معاني هذه الفضاءات كانت مرسومة ببساطة دالة عن الزمن الفلسطيني في هذا التاريخ. هذه الفضاءات التي كان مدخلها «المخبأ» وثانيها «فضاء المتلقي» وثالثها «فضاء اللعب المسرحي».

لقد تعود جمهور المسرح الدخول من الأبواب المؤلفوة في المسرح، واحترام البناء الهرمي والهندسي للمسرح، لكن فرقة مسرح «عناد»

ومن العنف الجسدي، والعنف النفسي، وعنف الحرب النفسية التي تطال كل شرائح المجتمع الفلسطيني بهذا العنف، لم نجد كتابة فردية للنص، ولم نجد تأليفا فرديا، لأن طبيعة الحالة جعلت الكتابة الدرامية جماعية توحدت في قوتها النفسية والفنية على النهج التالي:

● اعتماد ارتجالات أعضاء مسرح «عناد» لبناء العرض.

● جعل النص عبارة عن كولاج مجموعة من المشاهد الحياتية حول انعكاسات هذا العنف على المعاناة اليومية للفلسطيني.

● اللجوء إلى الوثيقة البصرية لإكمال الخطاب البصري بما يقدمه الخطاب اللغوي.

وبناء على هذه الطريقة التي تبنتها فرقة عناد في كتابة نص «وبعدين؟» كان الطقس المسرحي للعرض، وكانت الخطابات المتألفة بواقعيتها الصريحة، تؤكد أن العمل الدرامي في العرض، لا يقدم عالما له علاقة بالخيال، ولكنه يقدم تراجيديا إنسانية واقعية لها علاقة بالوجود وبشكل هذا الوجود وهو يعلن عن نفسه في عمل فني مرتجل قابل في كل لحظة إلى الدراسة والتطوير والإضافة حسب زمن العرض وحسب نوعية ومستويات المتلقي.

إن الكولاج، واعتماد الارتجال لم يخفيا أن لهذا العرض شكل بنيته التي تقدم خطاباته، وأنه عرض بني بنيته التي ركبت مسار الفعل المسرحي فيه على قصيدته الواضحة في تقديم رموز الرداءة المتسلطة على فلسطين



عن أرضية لا توجد بها لا كراسي ولا أرائك بل حجارة متناثرة بين الممرات الضيقة، أما الجلوس فيتم فوق مصطبات قصيرة جدا.

أما في الفضاء الثالث، وهو فضاء العرض، فكان شبه خال، لم تكن فيه سوى أكوام الحجارة البيضاء، وشاشة عرض في الخلفية. ولم تبدأ فيه الحياة إلا بدخول الممثلين مهرولين يصرخون ويتأوهون فيضيع هذا الصراخ والأنين تحت صوت القصف المستمر الذي يتوقف. ويبدأ العرض بسؤال يردده الجميع على الجميع، (وينك؟)، (أين أنت؟)، (أين أنتم؟).

بهذه الأسئلة أرادت فرقة عناد - على لسان أربعة ممثلين - أن تقدم وجهة نظرها حول الحكايات اليومية، وحول القصف، وحول الواقع الفلسطيني المأساوي الذي لا يساعد على التأقلم مع الأوضاع الخاطئة القائمة على الباطل، ولا التعايش مع الاحتلال وقبول عوامل الإحباط. بهذه الأسئلة تريد المسرحية أن تحاور العالم بمأساة فلسطين، وتعرض المعاناة الإنسانية للفلسطينيين دراميا. فالأب يصر على الدفاع عن (حق أبنائه في النوم وفي الذهاب إلى المدرسة)، والعاشقان الفلسطينيان يحلمان بتكوين أسرة مستقرة آمنة، تضمن لحياتها الاستمرار بالإنجاب. لكن الفتاة تخشى الولادة بإحساس متقد بالقلق والخوف من الواقع، وتوجل الولادة خوفا من موت الطفل إلى أن يصبح العالم أكثر أمنا وسلاما.

اختارت مدخلا مغايرا هو مدخل «دهلين» ضيق لا يفضي إلى البناء التقليدي المعروف للمسرح، بل يفضي إلى مخبأ مظلم ومحطم يدلف منه الجمهور إلى زمن آخر وإلى تجربة أخرى تقدم رموزها في الظلمة. وفي قسوة المكان يمارس هذا المخبأ إفصاحه عن خطاب هذه الرموز بـ:

● الحجارة المتناثرة فوق أرضية المخبأ، كدلالة على الخراب الذي لحق بالمكان.

● وجود أجهزة التلفزة التي تثب أشرطة مسجلة عما يجري في زمن الانتفاضة من تدمير وقصف وسقوط الأبرياء في فلسطين.

● تناثر جثث الجرحى والمعطوبين والجرحى في مكان رهيب تملؤه أصوات القصف الجوي والبري والبحري وانفجار القنابل.

● رمز التصريحات التي يدلي بها بعض المسؤولين حول ما يجري على أرض الواقع.

وأثناء الدخول إلى هذا المخبأ يكون المتلقي في حالة استنفار قوي، لأنه يقرأ حكاية النفق وما يقدمه من نصوص واقعية ومادية عن الزمن الفلسطيني، إنه يعيش فنية التزامن بين مجموعة من الخطابات التي تكشف عن الرموز التي كانت تنطق في هذا المخبأ بعنف الواقع لوضع المتلقي في رحم المعاناة الشديدة للفلسطيني، وإقناعه بأن العنف يعلم دروس البطولة.

أما الفضاء الثاني فهو مكان المتلقي، وهو يشبه خندقا يتمترس فيه المقاومون، إن هذا الفضاء عبارة

● أن تاريخ الصهيونية هو تاريخ الإرهاب وتاريخ ممارسة حرب إبادة الشعب الفلسطيني، إنه النغث و«الشر الدائم الشديد».

● إن الإيديولوجية الصهيونية العنصرية لا تؤمن بالسلام. لأنها تغتصم العالم وتحترقه وتستصغره.

● إن استهدافات الصهيونية ليس في فلسطين، ولكن في الوطن العربي أيضا الذي التكب أمره واختلط.

● إن في المسار الصهيوني لا توجد محرمات ولا مواثيق دولية ولا أعراف.

إن لغة التحريض والمباشرة في عرض «وبعدين؟» ولغة إدانة العنف، والارتباط بالانتفاضة، وتمجيد الدم الطهور لشهداء الانتفاضة، كان أساس بناء حكايات الحب والولادة وتأجيل الولادة، أمام مد صهيوني لا يريد لا شعبا فلسطينيا على أرض فلسطين، ولا يريد حلا يضمن الأمن والاستقرار في المنطقة. من هنا صارت هذه المسرحية بتيمات الواضحة انتفاضة داخل انتفاضة، وفعلا داخل فعل، ووعيا تاريخيا أربك الصفوف الصهيونية التي لم تتمكن من إجهاض الانتفاضة رغم المؤامرات الكبيرة على هذه الانتفاضة.

على الرغم من الخطاب المباشر لخطاب العرض، هناك حالات مهمة كانت تنبعث منها تيمة العرض، وهي المتمثلة فيما يمارس على الفلسطيني من عنف جسدي، ومن حرب نفسية، ومن أعمال تتوخى كسر الروح النضالية في الانتفاضة بتقسيم

إن تيمة الحكاية بين الرجل والمرأة موزعة على تيمة الموت وعلى تيمة الولادة، وعلى تيمة الخصب. وهو ما توحد في حلم المرأة بالعودة إلى دارها لرعاية الشجرة التي ترعى فيها أجمل ذكريات العمر في مجتمع ممغوص.

ومع حالة التأجيل، هاته، كانت الوثيقة البصرية تلعب دور الدفاع عن أطروحة النص القائمة على تقديم مشهد سينمائي من بيت جالا، وصور من القدس، والمدن الفلسطينية، وصور المخيمات، مصحوبة باللون الأخضر رمز الخصوبة، واللون الأبيض رمز طهر الشهيد، والأحمر رمز المرأة الزوجة التي تدعم برمزها الوجود الفلسطيني في الحياة، وكان النشيد الوطني الفلسطيني، والعلم، وغصن الزيتون، وشريط الفيديو عن الزعماء العرب، وإنهاء العرض برقصة وأغنية من التراث الشعبي الفلسطيني، كلها وثائق بصرية حولت فضاء العرض إلى «ساحة ميدان» يقوم فيها الممثلون بتوزيع الحجارة على الحضور للمساهمة في فعل الانتفاضة لإنهاء الاحتلال، ومواجهة الإرهاب بكل أشكاله وألوانه وأقننته.

وبتفعيل حضور الوثيقة البصرية في العرض، كانت حكايات الانتفاضة تتوقد في حكايات تلقائية مرتجلة تسجل بصوت عال رغبتها في الحياة والصمود بوضع فعل الانتفاضة أمام مسؤولياته التاريخية حين يتحول إلى فعل مسرحي أسس موقفه في العرض على المهام التالية:

● التوكيد على أن هذا العنف عنف مبرمج يمنع التواصل حين تقسيم المناطق ووضع الحواجز.

● تقديم صورة ما يمارس من عنف جسدي على كل نفس أبية ترفض الضيم وترفض الأمر الواقع. إن الفلسطيني لم يستنفد طاقة التحمل والضغط النفسي، وهو في هذا العرض ينطق بالعنف الذي يمارس على الكل، حتى أنه صار معهما في واقع قاهر وصعب. وهي الصور التي تكررت بهدف إبلاغ عمق الجرح إلى المتلقي.

لقد أنهت فرقة «عناد» زمن التلقي ببث لقطات عن عروضها للأطفال في المخيمات والمدارس مرددة الأمل في الحياة بنشيد هو جزء من حالة الإحباط السائد، به كانت تخلق الأمل الجديد بحنين يقول في زمن الانتفاضة: (كان إلنا بيت.. وكان عنده شجرة.. وكنا نريد نعمارها البيت).

المناطق وإقامة المستوطنات، ووضع الحواجز بين أفراد المجتمع الواحد، بين الإنسان والإنسان، بين الإنسان وذاته لمنع التواصل توسيعا لحالات الإحباط، وهو ما يفسر تأجيل الفرحة والزواج والنوم وتأجيل الزواج والولادة. هذا التأجيل هو نتيجة للعنف المبرمج الذي تمارسه إسرائيل في فلسطين، وتمارسه على أشكال التعبير والمسرح والشعر والاحتفالات التلقائية.

وتقدم هذه المسرحية، صورة هذا الإحباط في الإبداع المسرحي في «وبعدين؟»، وتتحدى عوامل هذا الإحباط لتغيير المشاعر، والتخفيف من الضغط النفسي الذي أصبح حالة اعتيادية في الواقع الفلسطيني، وقد وضعت هذه المسرحية بخطابها الدرامي استراتيجية واضحة أهم أهدافها:

● كشف سياسة العنف النفسي والحرب النفسية الممارسة في فلسطين.

## هوامش

- قصص تحت الاحتلال. كتيب «القصبة».
- قدم عرض «قصص تحت الاحتلال» في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر 2001. (الدورة 13).
- فاز هذا العرض بجائزة أفضل عرض في هذه الدورة. ونال أيضا جائزة مهرجان «ليفث» البريطاني.
- شاهدت هذا العرض بمسرح السلام بقاعة يوسف إدريس، وأعدت مشاهدته في القاعة الكبرى لدار الأوبرا يوم 11 سبتمبر 2001 بمناسبة حفل اختتام المهرجان.
- مسرحية «وبعدين» لفرقة عناد للمسرح والفنون. مسرح عناد - بيت جالا - فلسطين.
- قدمت هذه المسرحية بمسرح السلام في 7 سبتمبر. في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر 2001. (الدورة 13).

# مَشروعنا النهضوي بدأناه بالكفير ولهذا سقط

حوار مع الكاتب المسرحي  
عبد الفتاح قلعة جي

• حوار: أنور محمد

ويكتب «للمرشد» أول نص طبعته بعد أن أنجزته خلال دراستي الجامعية هو «مولد النور» وهو مسرواية شعرية ملحمية، وخلالها كنت أكتب نصوصاً مسرحية نثرية وقد أدركت أن الشعر لم يعد لغة المسرح، وعندما ترأست فرقة المسرح الشعبي بحلب قدمت عدة نصوص: الفصل الثالث، صرخة في شريان مبتور، الديار الأسود، المتغيرات السياسية والاجتماعية العاصفة منذ النكسة دفعتمني إلى التحديق ليس في الواقع فحسب، وإنما فيما بعده، فكانت مسرحياتي الطليعية التي أخذت شكل اللامعقول ترهص بسقوط ايدولوجيات وشعارات كانت في أوج قوتها، وظهور بدائل لما تحتل المساحة بعد، وكانت تنبؤية ببدء خراب قيم إنسانية نبيلة متوازنة نشهد الآن دمارها «هكذا جاءت مسرحياتي: «ثلاث صرخات» التي قدمت ولا تزال تعرض في عدد من البلدان العربية بالإضافة إلى فرق سورية، ومسرحية «طفل زائد عن

الحوار مع الكاتب والباحث المسرحي عبد الفتاح قلعة جي هو حوار مع رجل فكر «لا يرى أن هناك فارقاً بين الحرية والسجن سوى قضبان الحديد التي تفصل بين السجن وسجينه، لذلك صارت الحرية الإنسانية هي شغله، هي محور تفكيره، محور بحوثه ومسرحياته:

● البداية - بداية كتابة أول نص مسرحي - ما سببها؟ هل هو الخراب، خراب القيم الإنسانية؟ أم أن هناك شيئاً آخر؟..

- الشعر والمسرح كانا متلازمين لدي. أول نص مسرحي - شعري كان بعنوان «بورسعيد» عن العدوان الثلاثي على مصر، كنت في العشرين، والعمل متواضع فلم أحتفظ به. الإرهاصات الأولى للكتابة كانت في الحادية عشرة من عمري، كنت أكتب مشاهد شعرية كوميدية وأعرضها على ابن عمي الشيخ عيدو، وهو شيخ كتاب تعلمت لديه، قال لأمي ذات يوم: ابنك سيصير شاعراً



معتقداته، ومن يعتبر الآخرين ضمن هذه الأقطار خصوصاً فهو وحده الحائد عن المركز، إذا لم نبداً الألفية الثالثة بالكف عن تكفير الآخرين، فإننا سنعيش ألف سنة أخرى في ضياع. إن مشروعا النهوضي بدأناه بالتكفير ولهذا سقط، كنا انعزاليين ولهذا أغلقنا على أنفسنا الدائرة، ولم نفتح النوافذ للإطلال على النفس، أعماق النفس الإنسانية، أو على العالم، ولم نسمح للنسيم، نسيم الحرية الحقيقي العبور إلى زنانتنا التي ألزمتنا أنفسنا بالعيش فيها، ولم نستفد من حربين عالميتين مدمرتين، وأربع حروب عربية اسرائيلية، وأخرى عربية عربية.. بينما استفادت أوروبا من حروبها، لأنها عاشتها فعلاً، بينما نحن لم نعش حروبنا إلا من وراء نشرات الأخبار ومطالعات الصحف.

● ما الذي يشدك إلى التراث لتمتحن منه إبداعك المسرحي، أنت واحد، وجمال الغيطاني واحد، أنت في المسرح، وجمال الغيطاني في الرواية، لماذا التراث؟ هل فيه مقاعد أكثر راحة وأماناً من مقاعد الواقع المعاصر؟

- تجد في التراث دائماً ما يشدك إليه، بالطبع ليست مسرحياتي كلها من التراث، إنه واحد من المحاور التي أعمل عليها، ويرتبط العمل بالتراث لدي دائماً بالتجريب، وهذا يعني أيضاً المغامرة المدهشة والغوص في أعماق الواقع، الحكاية التراثية كما في مسرحياتي: القناصة بنت الملك النعمان، وفانتازيا الجنون، وصناعة

الحاجة»، ومسرحية «السيد» و «صناعة الأعداد». وأنا لم أبحث يوماً عن البطل الايجابي في مسرحياتي، وإنما أتلذذ بتمزيق النمرور الورقية والانتقام منها، لأن البطولة الوحيدة لدي هي للإنسان، والدفاع عن لقمته وحرية كرامته، أما مسرحيتي الصوفية «صعود العاشق» فهي حالة خاصة في تحرر الإنسان الداخلي بالعشق وصولاً إلى الإنسان الكامل.

● خصوصك يختلفون عليك، وأصدقائك يختلفون معك، ما السبب رغم أن أعمالك المسرحية وبرأيي تمجد الحرية الإنسانية، أعمالك تسعى سعياً حثيثاً وراء الحرية لإعادة الاعتبار لما فقدناه من الشهامة والنخوة والرجولة في صنع نهضة عربية مازلنا نفشل في تحقيقها وخاصة أننا نخرج من قرن شهد حربين عالميتين وحرباً طويلة باردة، وأربعة حروب عربية اسرائيلية (1948 - 1956 - 1967 - 1973) ما السبب ونحن على أبواب ألفية جديدة - قرن جديد - ماذا عندك.. وماذا سنفعل؟..

- الخصومة شيء، والاختلاف في الرأي شيء آخر، الخصومات مكانها المحاكم. وأنا لم أخاصم أحداً لأنني احترم الإنسان واستقلاله الفكري، فإذا كان الآخرون بمراهقتهم الفكرية يعتبرونني خصماً فهذا شأنهم. إذا كان الإنسان بسعادته، وحرية، وأمنه الغذائي والثقافي هو المركز. فكل الأقطار في هذه الدائرة تنتهي إليه، وكل سائر على هذه الأقطار صديق مهما كانت مبادؤه أو



الطليعة «المسرح التجريبي» هل أنت في كتابتك لها تحاول مرة أخرى قراءة التراث، وخاصة أن شهريار في ألف ليلة وليلة هو رمز للاستبداد السلطوي «كيف تحل المشكلة معه؟ كيف يصير التاريخي - شهريار - في المسرحية هشاً، عنكبوتاً تأكله؟ ولا يقاوم؟..»

- مسرحية اختفاء وسقوط شهريار نموذج للشغل على التراث بطريقتي الخاصة. يطالعك فيها البناء الملحمي والرؤية السينوغرافية الباهرة، إنه عمل بصري وفكري تأصيلي يقوم على القاعدة التي أسست لها في أبحاثي المنشورة تحت عنوان «مشروع آخر في المسرح العربي». هناك ثلاثة مستويات عملت عليها، الأول مستوى العلاقة بين شهرزاد وشهريار حيث نجد شهرزاد هي التي تتكلم، وشهريار أبكم يصدر أصواتاً حيوانية ويذب البعوض عن جسمه فتقول له شهرزاد إنها أرواح الذين قتلهم. وشيئاً فشيئاً ينحل شهريار وتضعف شهيته للطعام حتى يختفي وتحل محله صوره ثم يتداعى عرشه، والثاني مستوى الحكاية من ألف ليلة وليلة وهي حكاية الأمير نور الدين وجارته أنيس الجليس، والوالي.

- وقد اضطرت إلى استعمال كلمة الوالي بدلاً من الخليفة لضرورات الموافقة على النشر...، والثالث مستوى الكاتب المسرحي السيد كاف وزوجته الذي يكتب هذه المسرحية

الأعداد، واختفاء وسقوط شهريار، ودسته ملوك يصبون القهوة، هي دائماً طنجرة أطبخ فيها الواقع بكل مأساويته ولا معقوليته. الغيطاني يفعل الشيء نفسه في الرواية، نحن نلجأ إلى التراث لأموه منها: أن له ألقه وظلاله وإحاءاته وأنه يشكل عمقنا التاريخي أو الأسطوري، وتجربتنا الشعبية عبر العصور، والأهم من ذلك أننا نستطيع من خلاله الكشف السريري عن الواقع، فنعرض الداء، وندين الجرثومة التي تنهش الجسد العربي من غير ضجيج أو مباشرة أو خطابات لا تحملها التشخيص على المنصة، كما أنه يشكل أيضاً شريطاً أميناً في عصر الكلمة المطوقة، الحكاية التراثية مرآة كبيرة عندما أضعها على خشبة المسرح، إنما أفعل ذلك ليرى جمهور المسرح فيها نفسه وواقعه، يرى فيها الظالم والمظلوم، الجائع والمتخم، العلم والجهل، الحرية والمستبد. في مسرحيتي «صناعة الأعداد» مثلاً استعرت شخصية صلاح الدين الأيوبي من التاريخ وقدمتها معكوسة باسم صلاح الدين الثاني.. فالثالث.. وهكذا الأعداد لا تنتهي.. وتلذذت بتمزيق هذه النمرور الورقية.. لقد كتبتها في أواخر السبعينات ونشرت في بيروت عام 1980، وبالنسبة لما حدث بعد على الساحة العربية تعدّ مسرحية تنبؤية.

● مسرحيتك «سقوط شهريار» التي صدرت عن اتحاد الكتاب العرب عام 1998، بالنسبة لي أراها إحدى المسرحيات العربية الملحمية التي مازالت تبحث فنياً في مسرح

المسرح العربي لم يولد من الظواهر المسرحية العربية، وإنما ولد في رحم الشروط المسرحية الغربية، هكذا كانت تجربة مارون النقاش، أما تجربة أبو خليل القباني العربية شكلاً ومضموناً رغم بدائيتها، فإنه لم يتم التواصل معها وبخاصة بعد أن عاد الموفدون لدراسة المسرح من الغرب. اليوم لدينا تجارب كبيرة في التأليف والعرض المسرحيين تقع في قلب عملية الترسيع لهوية عربية مسرحية، بعضها يقع ضمن دائرة الضوء، وأغلبها يقع خارج دائرة الضوء، وهذه مهمة النقد المسرحي والإعلام والتوجيه، في عام 1994 دعيت لحضور الملتقى العلمي الأول لعروض المسرح العربي بالقاهرة، تناولت بحوثه مسألة الهوية، وكنا مجموعة من المسرحيين العرب جمعنا هاجس واحد هو التأسيس لمسرح عربي، وخلال الملتقى قمت مع زملاء لي بتأسيس جماعة المسرح والتراث، وكان يمكن للرؤى المتعددة أن تتبلور في عمل موحد لو عقدت ملتقيات أخرى. لكنه كان ملتقى يتيماً، وبقيت محاولات التأسيس وتأسيس هوية مسرحية عربية تعود إلى نوازع وتجارب فردية.

● في لبنان نشاط مسرحي مستمر، عروض مسرحية متواصلة، هذا يعني في بعض ما يعنيه أن الحركة المسرحية في لبنان أكثر جرأة وأكثر محاكاة للواقع - برأيك وأنت صاحب تجربة مسرحية عربية متميزة ما السبب في ذلك. وهل - في لبنان

وهو مصاب «بالعنة» مثل شهياري، والوالي، مع تباين نوع «العنة» 1 - عنة المستبد القاتل - شهياري - الذي تحاصره أرواح الذين قتلهم ظلماً، 2 - عنة السياسي (الوالي)، 3 - عنة المثقف (الكاتب). أما الكاتب فتشي به زوجته إلى رجال الأمن مقابل مبلغ من المال فينتهي إلى السجن. هذه الخيوط المتشابكة بين التراث والواقع هو نهجي في التجريب على التراث في هذه المسرحية، ويختلف الأمر بالنسبة لمسرحيات أخرى، إنها قراءة معاصرة للتراث.

● هل استطاع المسرح العربي أن يؤسس مسرحاً عربياً خاصاً به؟ أي أن تكون له هوية كهوية المسرح الفرنسي - الهندي - الأمريكي؟ أم أنه لا يزال يتأثر بالمدارس المسرحية في أوروبا وأمريكا وغيرها؟..

- المسرح العربي عمره حوالي مئة وخمسون عاماً، وهي فترة ليست كافية لإعطاء هويته، غير أن هناك تجارب مسرحية عربية تأسيسية على امتداد الوطن العربي، ومن الطبيعي أن يتأثر المسرح العربي بالمدارس الأجنبية، لكن استمرار الإتياع لهذه المدارس لا يتفق وعملية التأسيس والبحث عن هوية هذا التأثير بدأ يخف الآن مع ترسخ أقدام مؤلفين مسرحيين ومخرجين عاشوا الحدث العربي، وبالرغم من أننا مضطرون إلى العمل ضمن العلبة الإيطالية إلا فيما ندر في بعض العروض، فإن السعي إلى خصوصية مسرحية عربية يجب أن يستمر.

إبداعى عربى؟ هل هو الخوف على القومى، على التأسيس للقومى؟ وماذا نقول عن محاولات مارون النقاش وأبى خليل القبانى، هل هى لدفن ما فعلاه حتى لو كان فيه بعض الحياة؟؟.

- لا شك أن توفيق الحكيم ويوسف ادريس كانا من المؤسسين لنص مسرحى عربى، وكان لابد من مرور فترة كي ينضج التأليف المسرحى ويصبح النص المسرحى نص خشبة، وبعدها تبدأ المغامرة فى التأليف أو التجريب فى المسرح. وكان لتأسيس المسارح القومية منذ الستينات دور كبير فى الولادة الحقيقية للنص المسرحى العربى. أضف إلى ظهور هذه النصوص منشورة عن طريق مؤسسات رسمية كوزارة الثقافة واتحاد الكتاب أو بطرق خاصة. أما إذا كانت النصوص المسرحية فى فترة الثورات الوطنية التربوية موجهة لصالح ما هو وطنى أو قومى، فإن النصوص بعد هذه الفترة كانت موجهة للتصدي للمؤامرات ضد الاستقلال، أو لمعالجة أمراض اجتماعية، ويبدو أن الأحداث الساخنة السريعة التى تلت ذلك، والفترات التى تحكمت فيها أيديولوجيات معينة فى دفة الحكم أوقعت النص المسرحى العربى فى أسر «الدائرة السياسية» من غير أن تنتج مسرحاً سياسياً. أما معالجة القيم الوجودية الكبرى فقد بقيت نادرة، ومجرد ظهورات متفرقة فى أعمال بعض المسرحيين. ومنذ أواسط السبعينات وإلى الآن، وبالرغم من بعض التراجع فى

مسرح له خصوصية كما فى سورية ومصر وتونس والمغرب. ومن يلفت انتباهك من المسرحيين اللبنانيين؟؟..

- ألتقى دائماً مع مسرحيين ونقاد من لبنان فى المهرجانات العربية أرى عروضهم وأتأاور معهم. لكنهم نماذج مختارة. أما الحركة المسرحية الحقيقية فى لبنان فتحتاج لمعرفة جيداً إلى متابعتها على أرض الواقع، والمطالعات النقدية عنها فى الصحف بالنسبة لى لا تكفى. لكن التجارب المسرحية اللبنانية التى اطلعت عليها فى المهرجانات ممتازة، على سبيل المثال تجارب روجيه عساف وفرقة، ويعقوب الشدرأوى، ثمة بحث مسرحى حقيقى على مستويي الشكل والمضمون. وروجيه فى مسرحياته «حوادث عام 36»، «وأيام الخيام»، «وأيوب» لإلياس خوري يجيدان تفكيك الواقع الاجتماعى والسياسى وإعادة بناءه مسرحياً، والشدرأوى يجيد الغوص فى أعماق الشخصية من خلال منمنمات حياتية ولديه حس إيقاعى رائع. بالطبع هناك أعمال شعبية تجارية كالتى فى باقى البلدان العربية، وتتناول الواقع بالنقد السطحي المباشر، لكنها رغم جماهيريتها لا يمكن أن تدرج مع النشاط المسرحى الإبداعى.

● لماذا النص المسرحى العربى حتى نهاية الستينات كان نصاً اتباعياً؟ وهل دعوة توفيق الحكيم ويوسف ادريس لكتابة مسرح عربى هى بعض من غيظ، هى بعض من غضب لكتابة نص

دعاة البريختية والماركسيين بالتكفير، حتى إنه في مناقشة أحد العروض التي قدمتها فرقة من دمشق قال مخرج مسرحي ماركسي في مداخلته وكأنه يخاطب المسؤولين: كيف توافقون على مثل هذا النص وكان النص هو «ثلاث صرخات». الآن وبعد انحسار موجة البريختية، وبعد التبدلات السياسية العالمية، يعود المسرح التجريبي إلى احتلال خشبة، وبخاصة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ويعود من كان متهماً آنذاك بالرجعية إلى احتلال الصدارة التقدمية في المسرح. المسرحي، مؤلفاً كان أو مخرجاً، هو بشكل ما باحث في الفكر والجمال والشكل، ومغامر بحار يقود سفينة وسط الأنواء بين شعاب مرجانية وجزر مجهولة، منطلق أساساً من حريته التي لا تحدها حدود، وعندما يوظف هذا المسرحي نفسه لصالح حزب أو نظام معين، ويعمل على مسطرة أيديولوجية أيّاً كانت، فقد اختار لنفسه أن يكون منفذاً لا مبدعاً، لأن الإبداع لا ينفصل عن الحرية وعن ارتياد المناطق غير المكتشفة أو المأهولة، دعنا لا ننساق وراء التشاؤمية التي يحملها سؤالك، ففي العقود الثلاثة ونحن نغادر بوابات الأفقية الثانية لدينا رموز مسرحية في التأليف وفي الإخراج أنتجت نصوصاً عربية ممتازة. لكنها تحتاج إلى نقد مسرحي واسع الإطلاع والمعرفة يرتب أوراقها ويقيم عمارتها، فيبين الاتجاهات والمدارس المسرحية في الوطن العربي والقيم

المسرح العربي، وصمت بعض الكتاب المسرحيين وتوقف بعض المهرجانات، فإن أسماء مهمة في التأليف المسرحي استطاعت أن تؤسس لنص مسرحي عربي متعدد الاتجاهات. من الاحترافية لدى عبدالكريم برشيد في المغرب، إلى الشغل على التراث لدى الطيب الصديقي، فالفريد فرج، وسعد الله ونوس وممدوح عدوان وعبدالفتاح قلعة جي، إلى الواقعية، والعمل على التيمات العربية الخالصة لدى صقر الرشود وعبدالرحمن المناعي.... لكننا قد لا نحس بالطعم العربي في مسرحياتنا إلا إذا قارناها بالنصوص المسرحية الغربية الحديثة.

● أنت تعرف أن البريختية كانت تأسيساً على الايديولوجي - الماركسي - والتي انتشرت طويلاً في الوطن العربي نصاً وإخراجاً - وكانت اتباعاً - لا ابداعاً - ولا تزال تؤثر لأن. هل أثرت على الإبداعي؟ سعد الله ونوس تأثر ببريخت، أنت أيضاً تأثرت به في بعض نصوصك.. هل لها علاقة بتأخر الإبداع - إبداع النص المسرحي العربي - العربي الشكل والمضمون والرائحة؟؟؟.

- البريختية موجة اكتسحت خشبة المسرح وبخاصة في سوريا أيام المد الماركسي ولست ضدها أو ضداً مدرسة تقدم جديداً في المسرح، فبريخت مسرحي مبدع. لكن تقليد الإبداع ليس بإبداع، وفي هذه الفترة «الاتباعية كنت أكتب المسرح الطليعي التجريبي، وقد جوبهت آنذاك من

الفكرية والجمالية التي تناولتها. والتجارب المسرحية الكبيرة، لكن هذا الأمر يحتاج إلى باحث وناقد مسرحي متمرس ومتابع للعروض المسرحية ليس من خلال المهرجانات العربية فحسب، وإنما من خلال الحركة المسرحية في كل قطر.. وهذا أمر صعب فالأمر ليس كدراسة الرواية مثلاً في الوطن العربي، بحيث يستطيع الناقد جمع نصوص الروايات ودراساتها

فالعرض المسرحي (ميداني) وكثير من النصوص المسرحية تعرض ولا تطبع.. لكن الأمر ليس بمستحيل، أما بعض من يتواجدون باستمرار في المهرجانات المسرحية العربية فقد تحولوا إلى شخصيات مهرجانية يقضون إجازة سياحية ولم يعملوا على الاستفادة من حضورهم الدائم في هذه المهرجانات بتقديم دراسات شاملة للمسرح في الوطن العربي.



# النص المسرحي الكويتي في ثلاثة أبحاث

ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي الثامن، وفي إطار ندوة: «الأدب في الكويت خلال نصف قرن (1950 - 2000)» قُدمت ثلاثة أبحاث حول النص المسرحي الكويتي، وهي:

- «قضية الغربة والاعتراق في النص المسرحي الكويتي» للباحث الدكتور: نديم معل (سورية)، وعقب عليه الدكتور عبد الغفار مكاوي (مصر).

- «حضور التراث في النص المسرحي في الكويت: الأوهام والتناقضات» للباحث الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين) وعقب عليه الأستاذ عبد العزيز السريع (الكويت).

- «نماذج من الترجمة والاقتباس في النص المسرحي الكويتي» للأستاذ صدقي خطاب (الأردن) وعقب عليه الدكتور أحمد عثمان (مصر).

■ د. نديم معل: الغربة في النص المسرحي الكويتي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية ولا على قهر أو قمع سياسي.

■ د. إبراهيم غلوم: نصوص المسرح في الكويت أورثت لدينا شعورا متناقضا إزاء التراث.

■ أ. صدقي خطاب: الاتكاء على الاقتباس والترجمة في النص المسرحي الكويتي يعود إلى الأربعينيات.

يرى الدكتور نديم معلا في بحثه :  
أن الغربية في النص المسرحي  
الكويتي تنقسم إلى أربعة أنماط :

1- غربة المكان.

2- غربة الزمان.

3- الغربة الإنسانية.

4- غربة الآلة (الاغتراب).

فغربة المكان تعني المكان النقيض  
أو الجغرافيا النقيضة وهو ليس  
مجرد حيز أو مجال أو فضاء، لأنه  
محمل بدلالات ثقافية.

والغربة تأتي من تنافر الدلالات،  
وتعارض الأعراف والتقاليد،  
والمنظومة الأخلاقية، وقد عبرت  
مسرحية «ضاح الديك» للكاتب عبد  
العزیز السريع عن هذه الغربة.

أما غربة الزمان فتتجسد من  
خلال مسرحية «واحد اثنان ثلاثة  
أربعة...» لمؤلفيها: صقر الرشود  
وعبد العزیز السريع، حيث يتم فيها  
تقابل زمنين، الفجوة بينهما واسعة،  
وترصد حركة الشخصيات عبر هذه  
المواجهة أو المقابلة، ويكون الصراع  
بين الزمنين والشخصيات التي  
تسكنهما.

ويعالج الكاتب سليمان الحزامي  
موضوع (الغربة الإنسانية) في  
مسرحية «الطين» حيث تبدو أقسى  
أنواع الغربة تلك التي يعيشها  
الإنسان داخل أسرته أو وطنه، فهو  
لا يرحل من مكان إلى آخر، أو من  
مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر  
وإنما الغربية تنمو وتؤسس داخله،  
ثم تصير سياجا يلتف حوله ويدفعه  
نحو الانكفاء على الذات.

كما يعالج الكاتب نفسه (غربة

الآلة) في مسرحيته «مدينة بلا  
عقول» التي يبدو فيها الإنسان  
مستلبا أمام الآلة، وعبدا لها.

ويخلص الدكتور معلا من خلال  
بحثه إلى أن «الغربة في النص  
المسرحي الكويتي لا تقوم على  
صدام قوى اجتماعية (طبقية) ولا  
على قهر أو قمع سياسي. ولا  
تقارب وصفا اقتصاديا مأزوما، أو  
تشبيها بانفصام بين ما هو كائن وما  
ينبغي أن يكون، وأما الاغتراب  
الناشئ عن تحويل الإنسان إلى آلة،  
فهو يعبر عن نزعة كوسموبوليتية  
(كونية) همها الإنسان وهي حالة  
نادرة في النص المسرحي الكويتي،  
الذي شغله الواقع الكويتي بطيفه  
الاجتماعي، أولا وقبل كل شيء».

ويتوقف الدكتور إبراهيم عبد الله  
غلوم في بحثه عند قضية «التراث  
وحضوره في النص المسرحي  
الكويتي: الأوهام والتناقضات»،  
فيناقش مفهوم التراث وتوظيفه  
وحضوره وتجلياته في النصوص  
من خلال العناوين التالية :

مقدمة .. تقليب الأوهام.

أولا : التراث ليس ماضيا.

ثانيا : التراث ليس أقدعة.

ثالثا : التراث ليس هوية متعلقة.

رابعا : التراث ليس إسقاطا.

■ أشكال حضور هيمنة التراث :

- حضور مسرحي أم حضور

مضاد؟

- الحضور النمطي للتراث.

- حمد الرجيب، أحمد العدواني :

الافتراضات المتناقضة للمهزلة.

- محمد النشمي، سعد الفرج،

على مسارح الكويت مشيراً إلى  
تكوينها من خلال اللهجة المحلية.

## الكاتب المسرحي والروائي السوري؛ وليد إخلاصي يهدي مختارات من أعماله إلى مكتبة رابطة الأدباء

● في زيارة ودية إلى مقر رابطة  
الأدباء قدم الكاتب وليد إخلاصي  
أحد عشر مجلداً من أعماله المختارة  
هدية إلى مكتبة الرابطة تقديراً منه  
لدور الرابطة الثقافي، ورغبة في  
وضع أعماله بين أيدي القراء في  
الكويت الشقيقة.

وقد أصدرت دار عطية للنشر  
والترجمة والتأليف (دمشق -  
بيروت) هذه المختارات التي جاءت  
على النحو التالي:

المجلد الأول (298 صفحة):  
بعنوان (حكايات الهدهد وروايات  
أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: شتاء البحر  
اليابس - أحزان الرماد - حكايات  
الهدهد

المجلد الثاني: (404 صفحات):  
بعنوان (دار المتعة وروايات أخرى)،  
ويضم:

الأعمال الروائية: بيت الخالد -  
الحنظل الأليف - دار المتعة

المجلد الثالث: (384 صفحة):  
بعنوان (زهرة الصندل وروايات  
أخرى)، ويضم:

الأعمال الروائية: أحضان السيدة

سالم الفقعان: التراث ضد الحياة  
- الحضور التشاكلي للتراث.  
- الحضور النسقي للتراث.

- الخاتمة: ويصل من خلالها إلى  
القول: أسئلة كثيرة يكفي أن تطرح  
دون أن يجاب عليها، لكي ندرك أن  
ما أنجزه النص المسرحي في  
الكويت والخليج عبر خمسة عقود  
(1950 - 2000)، لم يختبر الحد الأدنى  
من إمكانات المسرح في تحرير  
الماضي من الحاضر (الاستيهام)  
وتحرير الحاضر من الماضي  
(النسقية)، ولعل ما أنجزه كان  
مضاداً ومتناقضاً مع المسرح  
بوصفه عقلاً جديداً لحياتنا  
المعاصرة، وليس بوصفه مستودعاً  
لأفكارنا المستعصية على أن تحيا  
ولو بأمد جيل واحد فقط من  
أجيالنا.

وفي بحثه: (نماذج من الترجمة  
والاقتباس في النص المسرحي  
الكويتي) يسوق الأستاذ صدقي  
حطاب عدداً من عناوين المسرحيات  
التي قدمت في الكويت معتمدة على  
الترجمة والاقتباس عن مسرحيات  
عربية أو أجنبية مثل: «مجنون ليلي»  
أحمد شوقي، و«سر الحاكم» لعلي  
أحمد باكثير، و(البخيل) لموليير،  
وأضرار التبغ» لتشيخوف ويعود  
الفضل في إخراج وتقديم تلك  
المسرحيات إلى رائد الحركة  
المسرحية في الكويت الأستاذ حمد  
الرجيب.

ويستعرض الكاتب ثلاثين عنواناً  
مسرحياً مترجماً ومقتبساً عن  
مسرحيات عربية وأجنبية قدمت

الجميلة - موت الحلزون - هل رأيتهم  
يحملون - الأعشاب السوداء - زهرة  
الصندل

المجلد الرابع (336 صفحة):  
بغنوان (باب الجمر ورواية أخرى)،  
ويضم: العملين الروائيين: ملحمة  
القتل الصغرى - باب الجمر  
المجلد الخامس: (313 صفحة):  
بغنوان (الدهشة في العيون القاسية  
وقصص خرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: قصص -  
دماء في الصباح الأغبر - زمن  
الهجرات القصيرة - الطين - الدهشة  
في العيون القاسية - التقرير - يا  
شجرة يا..

المجلد السادس (384 صفحة):  
بغنوان (خان الورد وقصص  
أخرى)، ويضم:

المجموعات القصصية: الأعشاب  
السوداء - خان الورد - ما حدث  
لعنترة - الحياة والغربة وما إليها  
المجلد السابع: (430 صفحة):  
بغنوان (السماح على إيقاع الجيرك  
ومسرحيات أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: الصراط -  
سهرة ديمقراطية على خشبة -  
السماح على إيقاع الجيرك - من يقتل  
الأرملة - عجا إنهم يتفرجون - هذا  
النهر المجنون

المجلد الثامن: (354 صفحة):  
بغنوان (أوديب ومسرحيات  
أخرى)، ويضم:

النصوص المسرحية: أوديب -  
أنشودة الحديقة - رسالة التحقيق  
والتحقق - قريبا من ساحة الإعدام -  
من يسمع الصمت - إيقاع بلا نهاية -

ليلة العمر القادم.  
المجلد التاسع: (397 صفحة):  
بغنوان (مقام إبراهيم وصفية  
ومسرحيات أخرى)، ويضم:  
النصوص المسرحية: كيف تصعد  
دون أن تقع - إطلاق النار من الخلف  
- فرح شرقي - مقام إبراهيم وصفية -  
القدر يحك رأسه - الديب.  
المجلد العاشر: (378 صفحة):  
بغنوان (ورود حمراء للشعر  
الأبيض)، ويضم:

النصوص المسرحية: قطعة وطن  
على شاطئ قديم - طبول الإعدام  
العشرة - المتعة - لقمة - الزقوم  
سبدلا - سرعة العنديل - اللغو -  
طفولة جثة - التبادل - الليلة العلمية -  
حدث في يوم المسرح - ورود حمراء  
للشعر الأبيض - البكاء في ضوء  
القمر - مرثية للطير الغائب - الثثرة -  
الثعبان - القرد - الصياد والفريسة.  
المجلد الحادي عشر: (424  
صفحة): بغنوان (موجات نقدية  
ولقاءات)، ويضم: نماذج من  
الحوارات واللقاءات المختلفة.

## الأصاليون يكشرون عن أنسابهم للحداثين ومسرح الشباب يفضح الوحشية اليهودية

القاهرة: محمد الحمامصي

أيام القاهرة ولياليها الثقافية لا  
تخلو من مؤتمر أو ندوة أو ملتقى أو  
أمسية تقام في ظل المؤسسات

يخالف وجهة النظر هذه، فأن تبدأ الندوة بكلمة للناقد عزازي علي عزازي يقول فيها (نحن نحاول إرساء قيمة ثقافية كبرى لتحقيق الديمقراطية التي لا تسمح بتطابق الآراء) طالباً من الناقد د. صلاح فضل تعريف الحداثة حتى لا تلتبس المفاهيم وتعم فوضى المصطلحات، لتدور بعد ذلك معركة ينفي فيها كل طرف (الحداثيون: د. صلاح فضل - إدوارد الخراط - عبد المنعم رمضان) الطرف الآخر (د. كمال نشأت - د. جابر قميحة - محمد التهامي) ويسخر من آرائه، حتى ليعتبر الشاعر محمد التهامي أن ما يحدث بافتعال مثل هذه المعارك بمثابة الإثم في حق الشعر الذي يعاني في رأيه من أزمة شديدة، فهل هذا يعني إلا وجود فجوة كبيرة تعاني منها الثقافة العصرية.

يقول د. صلاح فضل: إن مفهوم الحداثة يركز على التمسك بالتراث، فبعد أن نهضم هذا التراث نستطيع تجديده وتطويره بأشكال وأنماط لم تكن معروفة من قبل، وقد يرفع بعض الحداثيين مفهوم القطيعة لكنه لا يعني الانسلاخ من المعارف القديمة. ويشير إلى أن الخلافات منذ بداية القرن العشرين بين السلفيين الذين يتصورون أنهم حراس الفكر وبين المجددين المبدعين انتهت تاريخياً بانتصار موجات التجديد، مؤكداً على أن أحداً لا يستطيع أن يدعو إلى قطع الصلة بالجذور القديمة. وعلى الجانب الآخر الرفض

الرسمية الثقافية أو خارجها، وعلى الرغم من ذلك تبدو الحركة الثقافية ومنذ فترة غير قصيرة في حالة ركود، حيث إن أغلب - إن لم يكن معظم - هذه الفعاليات تبدأ وتنتهي دون أن تحرك شيئاً أو تثير انتباهها إذ تشكل الندوات الخاصة بالمؤسسات الرسمية نوعاً من تسديد الخانات وبنود الميزانيات، أما ندوات الأفراد والتجمعات الثقافية فتسودها الشللية والمجاملات، الأمر الذي ينعكس الآن وبشكل كبير على حركة الإبداع التي لم تعد تقدم الكثير من الكتابات الجيدة، وكذلك الحركة النقدية التي لم يعد يلتفت إلى آرائها جمهور المقيمين والمهتمين، وقد ظهر ذلك واضحاً في الفترة الأخيرة وبعد الانقسام الذي شهدته الحركة عقب قضيتي رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب السوري حيدر حيدر، وروايات (أبناء الخطأ الرومانسي) لياسر شعبان، و(أحلام محرمة) لمحمود حامد، و(قبل وبعد) لتوفيق عبد الرحمن.. هذه الرؤية بحاجة إلى دراسة طويلة تقرأ هذه الحركة من جوانبها ومستوياتها المختلفة، لكن بشكل عام يمكن القول إن أحوالها باتت محزنة.. وهذه الندوة / المناظرة التي أقامها (منتدى المثقف العربي) الذي يرعاه الشاعر اليمني عبد الله الشميري بين أنصار الحداثة وأنصار الأصالة في الأدب العربي، تكشف عن بعد خطير وصلت إليه الحركة الثقافية المصرية، حتى لو رأى البعض ما



للحادثة يرى الشاعر د. كمال نشأت أن الكتابات الشعرية الآن خارج السياق التطوري لحركة الشعر العربي، بل ودخيلة عليه، وقال: لقد أنكر د. فضل أن الحداثيين لا يعترفون بالتراث، والحق أنهم لا يعترفون بالفعل به والدليل على ذلك النصوص الشعرية لهم وقد كشفت عن ذلك بالتفصيل في كتابي (شعر الحداثة في مصر.. الابتداءات والانحرافات).. وأضاف أن القضية ليست اختلافًا في المصطلح بقدر ما هي اختلاف حول أدب يخالف كل ما قبله والحداثيين لا يعترفون بالتراث، ووصف د. كمال نشأت بعض النصوص الحداثيّة أنها تكتب بلغة العفاريّة، بل وحرص جمهور الحاضرين على السخرية منها حيث ألقى بعض المقاطع لعدد من الشعراء.

ورداً على ذلك أكد الكاتب والناقد إدوارد الخراط أن الحداثة قيمة فنية مرادفة للأصالة كقيمة لا تزال باقية في شعر أبي نواس الذي يمتزج الوعي الحسي عنده بما يتجاوزه وكتابات الصوفية الكبار مثل ابن الفارض والنفري.. ومن جانبه وبعد أن تأكد من أن الحوار وصل بعدائه للحداثة إلى حد صعب قرر الشاعر عبد المنعم رمضان إلقاء قصيدة.

### القدس بين السيناريوهات العربية والإسرائيلية

في الندوة التي أقامتها مؤخرا لجنة العلوم السياسية في المجلس

الأعلى للثقافة برئاسة مقررها د. علي الدين هلال وزير الشباب والرياضة تحدث فيها كل من د. أحمد صدقي الدجاني ود. عبد الله الأشعل ود. طاهر شاش. كشف د. الدجاني عن أن خطة رئيس الوزراء الإسرائيلي أرييل شارون نحو القدس تعتمد على عدم الانسحاب من القدس واتخاذها عاصمة لإسرائيل، وأنه يعتمد في تحركه السياسي على عدم توافر احتمالات التوصل لتسوية بسبب التصلب الإسرائيلي حول قضيتي القدس وعودة اللاجئين، ومن ثم التطلع إلى اتفاقيات جزئية وزيادة التجهيز اليهودي مع إمكانية إجراء تعديلات طفيفة على مضمون هذه الخطة لمصلحة تنفيذ غالبيتها لتتوافق مع أطروحات حزب العمل التي صدرت في ورقة عن الحزب في أول نوفمبر 1995 وأطروحات الليكود التي طرحها بيجن في كتاب (مكان بين الأمم) وكذلك أفكار الأحزاب الدينية الأخرى المشاركة في الحكومة ومنها شاس، هذا فضلا عن التأثير برؤية الرئيس بوش للتسوية في مسألة القدس.

وأضاف الدجاني أن رؤية السلطة الفلسطينية تتمثل في استمرار الانتفاضة وحشد التأييد السياسي العربي والإسلامي والدولي لتحسين العروض المطروحة من قبل الجانبين الإسرائيلي والأمريكي.

في حين أشار د. طاهر شاش إلى أن اليهود نجحوا في إقناع العالم

مطالباً بالبحث عن أساليب جديدة لمواجهتها.

وقد لجأ المخرج إيمان الصيرفي إلى استخدام المادة الفيلمية والشرائح السينمائية التي تكشف فظاعة اليهود وممارساتهم الوحشية ضد الفلسطينيين العزل، كما جاءت الخلفية على خشبة المسرح لتشكيل رؤية بانورامية للوحشية الإسرائيلية حيث مثلت شبكة من النسيج العنكبوتي تتدلى منها أشلاء الأجزاء الممزقة والنجمة اليهودية الثلاثية.

### مختارات جديدة بالعربية لماركيث

تضم هذه المختارات (مختارات قصصية 1947 - 1992) للكاتب العالمي جابريل جارثيا ماركيث، ترجمة وتقديم علي إبراهيم علي ومراجعة د. صلاح فضل، اثنتي عشرة قصة قصيرة، ثلاث منها ما تنسب للمجموعة الأولى: (عينا كلب أزرق)، و(الإنعان الثالث)، و(ليلة طيور الكروان)، وثلاث أخرى تنسب إلى المجموعة القصصية الثانية وهي (قيلولة الثلاثاء) التي يعتبرها ماركيث أفضل قصصه القصيرة على الإطلاق، و(الأمسية المدهشة التي قضاها بـلثثار)، و(جنازة الأم الكبرى).. أما المجموعة الثالثة فقد اختار منها المترجم قصتين: (الموت الدائم فيما وراء الحب)، و(الحكاية العجيبة والحزينة لطيبة القلب إيرينديدا وجدتها قاسية).. أما القصص

بأسره أن القدس يهودية منذ آلاف السنين وأنهم لم ينسوها أبداً إلى أن عادوا إليها.. وأكد أن اليهود يعملون وفق تخطيط دقيق لابتلاع القدس الشرقية وفرض الموقف الإسرائيلي على العرب والعالم كله..

### رؤية بانورامية للوحشية اليهودية

وبعيداً عن الرؤية السياسية لمعالجة الأوضاع الراهنة في الأراضي المختلفة في فلسطين والوحشية اليهودية البشعة في التعامل مع الفلسطينيين العزل، عالج العرض المسرحي (رطل لحم) الذي قدم على خشبة مسرح الشباب في القاهرة، وهو من تأليف الكاتب المسرحي والناقد الراحل د. إبراهيم حمادة، الشخصية اليهودية بأبعادها المختلفة النفسية والعصابية والفكرية والتطلعية، وذلك من خلال رؤية فنية متميزة جسدها مجموعة من شباب الممثلين، وأخرجها المخرج إيمان الصيرفي.

العرض يدين الشخصية اليهودية فاضحاً ما تحمله من غل وحقد وتدنيس، وكاشفاً عن ملامحها العدوانية وسمومها الخبيثة، موضحاً أن الطاقة الإيمانية التي تملأ قلوب أطفال الحجارة تمثل رعباً للجانب اليهودي، لكنه ليس بالرعب الكافي لردعها، وتساءل العرض في صرخة مدوية إلى متى السكوت على إسرائيل وعبثها بمقدرات الشعب الفلسطيني

الأربع الأخرى فقد جاءت من مجموعته القصصية (اثنتا عشرة قصة في ترحال) على اعتبار أنها جزء من نسيج فكر فيه المترجم بعناية، وحاول أن تكون هناك بعض الروابط بين قصص المختارات التي تدور حول رؤية ماركيث - أو لو شئنا الدقة الراوي - للثقافة الأوروبية واعتمادها الكامل على العقل. وتعكس المختارات تناغما عجيبا

بين عناصر الواقع سواء الممكنة الحدوث أو المستعصية.. وتناغما عجيبا فيه بساطة مثيرة بين تأثير الثقافة الإسبانية والأوروبية والثقافية المحلية وزهضمها كلها وإخراج عمل ينطق بأصالة الإبداع الذي هو السر الأساسي - بالإضافة إلى عناصر أخرى - في تلك الشهرة التي طبقت الآفاق والتي استحقها عن جدارة ماركيث إلى جوار كتاب آخرين من أبناء أمريكا اللاتينية.

## المغرب

# المهرجان الدولي للمسرح الجامعي في دورته الثالثة عشرة حوار الثقافات وتقاليد شتى العالم عبر الإبداع والتجديد

١ - احتضنت مدينة الدار البيضاء الدورة الثالثة عشرة للمهرجان الدولي الجامعي للمسرح والذي يشرف على تنظيمه كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن امسيك / سيدي عثمان، والجدير بالذكر أن المهرجان كان قد تعطل بعد أن تم تبديله بآخر تحت عنوان (عتبات). ولقد جاءت المشاركة في هذه السنة قوية حيث أسهمت بالحضور مجموعة من الدول التي نذكر من بينها: بلغاريا، إيطاليا، هولندا، البرتغال، رومانيا، فرنسا، سلوفينيا، مصر، الأردن، لبنان وفلسطين إلى كلية الآداب التابعة لأغادير ومحترف الفنون في مراكش.

ولقد جاءت المساهمات المقدمة في هذه التظاهرة عالية الجودة فنيا وفكريا، وهي الرغبة التي حرص على بلورتها الجهاز المنظم للتظاهرة، وذلك في محاولة لتطوير المهرجان والارتقاء به إلى مصاف مجموعة من التظاهرات الدولية المماثلة.

على أن من بين العروض التي تم تقديمها ضمن هذا المهرجان نجد: - الزاروب: فرقة تل الفخار

- اكتشاف الجسد في مواجهة الانفعالات.

- معرفة تدبير الانفعالات.

- التطبيق الأساسي على نصوص كلاسيكية ومعاصرة.

- خلق الشخصيات.

- الشخصية والفعل والانفعال .. ونشطت هذه الورشة من طرف ماري غولي كودمان.

● ورشة التقنيات الأساسية لألعاب السيرك: وترمي إلى تلقين المبادئ الأولية التي تساعد على التمرس بفن السيرك. وأشرفت عليها (غانا وديديي)

● ورشة لقاءات وإبداعات وكانت من تنظيم خالد تامر واستهدفت تقديم طرق وأساليب التفكير التي تمكن من اكتساب الثقة والتوازن اعتمادا على الحركات الجسدية.

● ورشة تسيير وترويج الفرجة: وهي من تنشيط بياتريس فانيي وترمي إلى كيفية إعداد الفرجة عبر مختلف المراحل من إعداد النص إلى إخراجها وإلى مرحلة العرض.

● ورشة إعداد مشروع مسرحي أو منتج إلى الأساليب التي تتحقق لترويجها والدفع به إلى التداول ..

إلى غير هذه الورشات التي نالت إقبالا من طرف أغلب المهتمين، إذا ما ألحنا إلى الخبرة الممتلئة من لدن الأطر التي أشرفت عليها.

3- على أن الندوة التي تمت وقائع جلساتها في هذه الدورة تمثلت بالأساس في (ندوة محمد الكغط: تفاعل الناقد والمبدع) حيث توزعت محاورها على النمط التالي:

(الأردن / فلسطين).

- حياة حياة: فرقة المسرح الحر (الأردن).

- البهلوان: فرقة جامعة القاهرة (مصر).

- الوصول إلى النار: جامعة روح القدس (لبنان).

- أنا روح (بلغاريا).

- في انتظار غودو (إسبانيا).

- كان تيلر (فرنسا).

- شولر وكليكور (سلوفينيا).

- سابينا سيزاروبي (إيطاليا)

- اللامتوازنان (هولندا) ..

ولقد وزعت العروض على امتداد العاصمة الاقتصادية الدار البيضاء (المعاريف / ابن امسيك / سيدي بليوط) وغير هذه المركبات الثقافية.

2- ولقد تمت موازاة المهرجان ومواكبته بحصيلة من الورشات الإبداعية والفنية التي طالت من ناحية المهتمين بمجال المسرح كما أنها شملت مجموعة من الفنانين. ومن هذه الورشات نجد:

● ورشة الغناء: وهي ورشة تم التقديم لها وفق التالي: من قال إن الفنانين لا يعرفون الغناء ومن قال إن المغنين لا يعرفون التمثيل؟ وبذلك فإن أعمال هذه الورشة توجهت بالأساس إلى الممثلين والمغنين على السواء، بحثا عن تطوير الموهبة إلى اكتشافها. وتم الإشراف عليها من طرف (باولا لافيني / إيطاليا).

● ورشة خلق الشخصيات: وتهدف هذه إلى صياغة الأهداف التالية:

- الاسترخاء الجسدي وتداعياته.



التالي :

- جائزة أول دور ذكوري : وجاءت مناصفة بين إسبانيا من خلال (ميكال بريبطو) ومصر (محمد شاهين) من جامعة القاهرة.

- جائزة ثاني دور ذكوري : وهي مناصفة بين فيصل كيول من مدينة مراكش المغربية وبابلو باسكيس من إسبانيا.

- جائزة أول دور أنثوي : وحظيت به لبنان من خلال ريم القديسي إلى جانب ليليا مدينا من إسبانيا.

- جائزة ثاني دور أنثوي : وكان من نصيب رشيدة بهوشي وحياة جعفري وهما من مدينة أغادير المغربية.

- جائزة أحسن نص : وكانت لعمر سحنون عن (قطرات).

- جائزة السينوغرافيا لحسن المشناوي عن مسرحية (صفية).

- جائزة أحسن إخراج : وكانت جماعية حيث فازت بها إسبانيا.

- الجائزة الأولى للمهرجان : وهي منافسة بين إسبانيا والمغرب.

ولذات المناسبة تم توزيع شواهد تقديرية على مجموعة من المشاركين.

وكان الأستاذ عبدالحق حمام عميد كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قد ألقى كلمة في ختام هذه الدورة مشيدا بالجهود التي بذلت فيها، كما

أنه حيا إسهام الطلبة في الدفع بهذا المهرجان خطوة إلى الأمام وهو ما

دأبت التظاهرة على الدوام الخوض فيه.

يبقى القول إن هذه التظاهرة قد انطلقت أساسا في 1988م.

1 - تجربة النقد والتلقي وأسهم فيها بالشاركة كل من الباحثين والنقاد : حسن المنيعي ويونس الوليدي وفهد الكفاط وفوزية لبيض ومحمد عزيز وأحمد الغازي.

2 - قراءة في إبداع محمد الكفاط : وتدخل في هذا المحور كل من الأساتذة : خالد أمين وسعيد الناجي وميلود بوشايد وحسن يوسف وبنياسر عبدالواحد ومحمد قيسامي. واختتمت هذه الندوة التي جاءت تكريما لروح الراحل محمد الكفاط بحصيلة من الشهادات التي نذكر من بينها :

شهادة عزيز الحاكم وإبراهيم الدمناتي والحسين لمريني ومحمد بلهيسي والمسكين الصغير ومحمد فراح ومحمد جبران. ولقد تم الاستهلال لهذه الندوة بكلمة جاء فيها :

«لقد آمن محمد الكفاط بأن النص إنما هو بعض المسرح وليس كل المسرح، ولذلك ألح على ضرورة العودة إلى أصولنا المسرحية المتعلقة بوسائل التعبير، وأن نأخذ ما هو جميل لنصوغ به قلبا مسرحيا نستخدمه وسيلة من وسائل أدائنا المسرحي. كما آمن محمد الكفاط كذلك بأن الفرجة تراث إنساني وبأن الشخصيات المحلية يمكنها أن تكون شخصيات تعبر عن هموم الإنسان بمفهومه الكلي وبأن الشكل يمكنه أن ينبع من المضمون.

4 - ولقد تم اختتام هذه الدورة بإعلان أسماء الفائزين بالجوائز إلى الفرق على السواء وذلك على الشكل

# الإبداع والأنوثة

## شهادات.. وتساولات!

مبدعات سوريات في الأدب والمسرح والسينما والفن التشكيلي، ناقشن في إطار «ملتقى الإبداع النسوي» في دمشق، الذي نظمته دار الشמוש، بمبادرة من الناشرة ندى العلي، موضوع الإبداع النسوي، بمشاركة عدد من الكتاب والمبدعين (نبيل المالح، ثائر ديب، نبيل سليمان، حسن م. يوسف، سليمان حسين، محمد قارصلي)، والغاية، مقاربة جوهر الإرباك الذي يحيط بمصطلحات: «امرأة، أنوثة، نسوية، نسائية»، وسبر العلاقة بين خصوصية الأنثى المبدعة، وبين إبداعاتها من وجهات نظر النقد النسوي، وفيما إذا كان هذا الأمر يتعلق بالأنثى في أعماق التفكير العربي وغيره، أو هو جهل بالمصطلحات ودلالاتها.

وإذا كان هذا الموضوع، قد أشبع نقدا وتحليلا في مصر وبلدان المغرب العربي المهاجر، فإن رياحه على ما يبدو، هبت متأخرة بعض الشيء على الواقع الثقافي المشرقي، الذي تابع صدى تلك النقاشات التي تجري هنا وهناك من خلال الصحف والدوريات العربية.

الأخير، حسب ديب هو ماهية ما ندعوه بـ «الكتابة النسوية»، باعتبارها كتابة تغييرية، تسعى للاختلاف المرتكز على خلخلة الخطاب الأبوي، والانتصار لقضية المرأة.

## إرباك المصطلح..

الغموض، والضبابية، وعدم تمييز الحدود الفاصلة بين هذه المفاهيم، كان السمة العامة التي ميزت شهادات المبدعات مما أظهر عدم الاتفاق على تعريف محدد للأنوثة، والأنثوي، والكتابة (الفن) النسوي بين المشاركين، ولو رصدنا بشكل مكثف، تلك الشهادات، نتبين حجم الإرباك، وعدم الوضوح، فالمخرجة المسرحية نائلة الأطرش، اعتبرت أن خصوصيتها كأنتى، لا علاقة لها بما تنتجه من إبداع في الإخراج المسرحي.. إذ يحكم نتاجها هواجسها الفكرية والجمالية، وإذا كان ثمة خصوصية، فهي برأيها خصوصية المسرح كمهنة، وليس خصوصية الجنس، وأبدت الأطرش دهشتها لهذا الفصل بين إبداع أنثوي، ونسوي، وبذلك تكون قد توقفت، دون أن تدرك، عند التعريف الأول: (الأنثى)، الذي يشير إلى العناصر البيولوجية البحتة، التي تميز النساء جنسيا عن الرجال، وبالتالي لم تتلمس الفوارق الفاصلة بين الأنوثة، والكتابة النسوية، والنقد النسوي، كمفاهيم.. وما تفرزه هذه الخصوصية على مستوى الوعي والممارسة الإبداعية. اعتبرت القاصة رباب هلال أن الكتابة «هي وسيلتها للاختلاف، ورفع الصوت باللاموافقة»، وأضافت: «الرجل ليس عدوي، هو صديق ورفيق، كما أنه ليس محرري أبدا: فكلانا مستعبد ينشد

توزعت فعاليات الملتقى، حسب الجنس الإبداعي، فخصص يوم واحد لكل جنس: (الرواية، السينما، المسرح، القصة القصيرة، الشعر، الفن التشكيلي..) ولوحظ حرص الجهة المنظمة، أن يقدم ناقد ما، في كل يوم، ورقة عمل نظرية، لضبط المصطلح، وتحديد ماهيته ومن ثم إسقاطه على الجنس الإبداعي الذي يراد درسه.

ولعل مداخلة الباحث ثائر ديب، كانت الأكثر تعبيرا عن ماهية المصطلح، بمقاربتة «الإبداع النسوي» حيث ميز بين ثلاثة مفاهيم هي «النسوية، الكتابة النسوية، والنقد النسوي»، «راسما حدود الاختلاف بين هذه المفاهيم، باعتبار أن مفردة (أنثى) تشير إلى العناصر البيولوجية التي تميز النساء جنسيا عن الرجال، فيما استعمل كلمة (أنثوي) حول ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية البطريركية من أنماط الجنس والسلوك، بينما تشير (النسوية) إلى قضية سياسية تتعلق بالحركات التي ناصرت قضية المرأة، وظهرت في أواخر ستينيات القرن العشرين.

على ضوء ذلك، لا يكفي برأي ديب، أن تكون الكاتبة امرأة، حتى نكون أمام «كتابة نسوية»، إذ يجب التفريق بين «الكتابة النسائية» التي تركز على التجارب النمطية للنساء، وبين الكتابة «الأنثوية» التي تركز على وصف تناول التجارب النموذجية للمرأة، وكل ما يتعلق بتجربة الأنثى التي همشها، وأسكتها النظام الاجتماعي السائد، وبين «الكتابة النسوية» التي تتبنى موقفا واضحا ضد البطريركية، والتمييز الجنسي على مستوى الوعي والمضامين، وعلى مستوى تشوير الأشكال والأدوات الفنية، والنموذج

يتم لها ذلك، على صعيد المضامين، والأشكال والأدوات الفنية، بينما أبدت القاصة سلوى الرفاعي ترددها بين الامتثال والطاعة للسلطة الأبوية، وبين التمرد عليها، وهذا ينعكس برأيها على اختيار موضوعاتها وبناء شخصياتها، التي تخاف عليها أن تثير اللبس والتأويل.

القاصة ابتسام شاكوش، لا ترى فرقا بين «الأدب النسائي والرجال» وقد يكتب الرجل عن مشاكل المرأة، كما تكتب المرأة برأيها. عن مشاكل الرجل، «فالأدب الحقيقي هو الأدب الملامس للهمم الإنسانية، كائنًا من كان كاتبه»، وهي بهذا التعميم، تنفي عمليا، الحساسية الخاصة للإبداع النسوي.

الشاعرة ناديا غيبور، تقصت تاريخ الأدب العربي منذ العصور القديمة، واستعرضت مكانة المرأة العربية المبدعة، وخاصة الشاعرات في سياق التاريخ، لتقول: «إن المرأة العربية، رغم حضورها المميز على ساحة الشعر العربي، قد ظلمت دائما، ولم تأخذ الموقع الذي تستحقه، وهذا الأمر ينسحب برأيها على العصور الحديثة، فأصوات نسائية كبيرة كمي زيادة، وفدوى طوقان، ونازك الملائكة، واكن حركة التجديد والحداثة، وقبلهن وبعدهن أصوات كثيرة ظهرت، ثم غيبن بشكل أو بآخر ولأسباب كثيرة، وخلصت أن الشاعرة السورية استطاعت الخروج من شرنقتها الأنثوية إلى فضاءات قومية وإنسانية منحت شعرها نكهة خاصة.

وعلى أهمية ما قالته غيبور، فإنه لا يصب في محتوى محور الملتقى، الذي يركز، على علاقة خصوصية الأنثى المبدعة مع إبداعها، من وجهة نظر، النقد النسوي الذي يتخذ موقفا نقديا واضحا،

التحرر»، وبهذا المعنى، كانت هلال أقرب إلى مفهوم «النسوية»، خاصة وأنها أشارت أيضا إلى «الاختلاف» على صعيد التقنيات القصصية والأشكال والأدوات الفنية التي تبحث عنها.

الشاعرة رشا عمران رصدت تطور وعيها.. وكيف انعكس على تطور إبداعها، واعترفت أن مشكلتها كانت في عدم قبول أنوثتها، ثم اكتشفت هذه الأنوثة في مرحلة لاحقة، حيث باتت تظهر مفرداتها في نصها، وتزامنت هذه المسألة مع اختلاف علاقتها مع جسدها، حيث صار الجسد: التوق.. الاهتمام، واخفى الجسد: الخوف، اللامبالاة..

الروائية نعمة خالد، قاربت الموضوع من زاوية موت الأب بالمعنى الرمزي كسلطة أبوية، وبالمعنى السياسي كأب بديل، وهذا ارتبط عندها بانكسار المراهنة على التجربة والخروج من وهما «هذه الوجوه التي تتطلع للمرة الألف من صوت أبي، أو أخي، أو قائد سياسي، أو شبح بوجه مزدوج..» بيد أن المرأة والرجل من وجهة نظرها يربط بينهما «خيوط سري واهن ومتين بين روحين.. في فضاء محموم باسم الحرام...».

الروائية د. ميه الرحبي، ركزت على تجارب الكاتبات بشكل عام، واعتبرت «أن هم المرأة يعينها، ولكن من خلال الهم العام، هم الوطن كله، برجاله ونسائه» وبهذا المعنى فالرحبي أيضا لا تؤمن بما يسمى «إبداع أنثوي» أو «نسوي»، وبالتالي لا تقف كثيرا عند التمايزات التي أشرنا إليها بين أنثى وأنثوي ونسوي.

الروائية مي جليلي اعتبرت كتابة المرأة «صرخة في وجه ضلالات التاريخ وعنجهية الذكورة» ولكن لم تقل، كيف

منها خصوصيته الأنثوية في تعبير خاص ونظر خاص.. من جهة أخرى يعتر سليمان أن العصبوية، أو التبشيرية في النقد النسائي أو النسوي، ليس فيها إلا ما يؤذي الإبداع والأنوثة. ويشير إلى مواقف شتى للنساء من الأدب النسائي أو النسوي، إذ ترفض هذا التفريق، دلال حاتم، وسميرة بريك، وأسيمة درويش، وحبيبة محمدي، وسهام بيومي، وسواهن، فالمهم برأيهن هو الإبداع أو الفن، على يد المرأة أو الرجل، بينما تلج الأخريات على ما يميز بين إبداع الجنسين، ويتعلق الأمر باللغة نفسها. من هنا يعترى المرء الدهشة والاستغراب كما يقول ديب، إزاء رفض كثير من الكاتبات والناقذات العربيات «وصم» كتابتهن أنها كتابة نسائية أو كتابة أنثوية أو نسوية، ومع أن هذا الرفض قد يعبر في بعض الحالات عن رفض للانغلاق على الذات، وترك الموارد الكتابية على اختلافها للرجال، إلا أنه ينم في معظم الحالات عن جهل نظري وسياسي وإداعي، كما يعبر عن خوف وخنوع ورغبة بالتمسك بالتقاليد البطريكية في الكتابة، والبقاء تحت عبايتها.

ويختم ديب التساؤلات الدقيقة التالية، التي تشخص الحالة على أكمل وجه: إذا كان المقصود بـ «كتابة النساء» ما قصدناه بها من أنها كل كتابة تكتبها امرأة فهؤلاء الكاتبات نساء فعلا، أم ماذا؟ وإذا ما كان المقصود بـ «الكتابة النسوية» تنوير الكتابة شكلا ومضمونا على طريق مواجهة البطريكية والتمييز الجنسي، فهذا شرف وطموح يصعب بلوغه وينبغي أن يكون محل اعتزاز وافتخار، لا محل نبذ ورفض يغطيان صعوبة الوصول إليه.

ضد البطريكية، والتمييز الجنسي على مستوى المضامين والأشكال والأدوات الفنية، وبالتالي يبحث عن موضع الإبداع النسوي في هذا السياق.

من جهتها اعتبرت القاصة نجلاء أحمد، أن العملية الإبداعية تحتاج إلى الكثير من الجهد والمعرفة والصدق، وأشارت أنها لا تحمل شخصياتها القصصية، أكثر مما تحتل من منطوقات ومعتقدات، تفوق مستوى وعيها، فالصدق الفني والواقعي، يفترض برأيها تقمص شخصيات من فئات وشرائح اجتماعية مختلفة.

كذلك لا تفصل نجلاء ذاتها ككاتبة وأنثى، عن محيطها الخارجي الذي تتفاعل معه، وتعتبر أن الإبداع عموما يلعب دورا في تجميل الحياة وتطهير النفس من العقد، وبفضل إيمانها أن ما تصوغه من أدب، يعبر خير تعبير عن هواجسها الشخصية وقناعاتها (التي تهم الآخرين) فهي تبدي ارتياحها وثقتها بنفسها، بيد أنها، لم تناقش أساسا محور المتلقي، وقدمت شهادة متعالية عن التمييز بين (امرأة، أنوثة، نسوية، نسائية)، وكأنها تتحدث عن كائن محايد لا علاقة له بموضوعنا.

يتساءل نبيل سليمان: هل نحن في لحظة جديدة من أبدية العلاقة بين الجنسين، لحظة تتعنون بالإبداع والحرية، لكي تكون حاسمة ونهائية وبيداً الجواب بالقول الفصل للطبيعة بين الجنسين وبالقول الفصل للتاريخ في مفهومات الذكورة والأنوثة والإبداع، وحيث يبدو القولان رهنا بالقمع ورهنا بالحرية.

يرى سليمان: أن كثيرا من الكاتبات القصصية، والروائية النسائية، يرجع ببؤس صوت الذكور، بينما بنى كثير